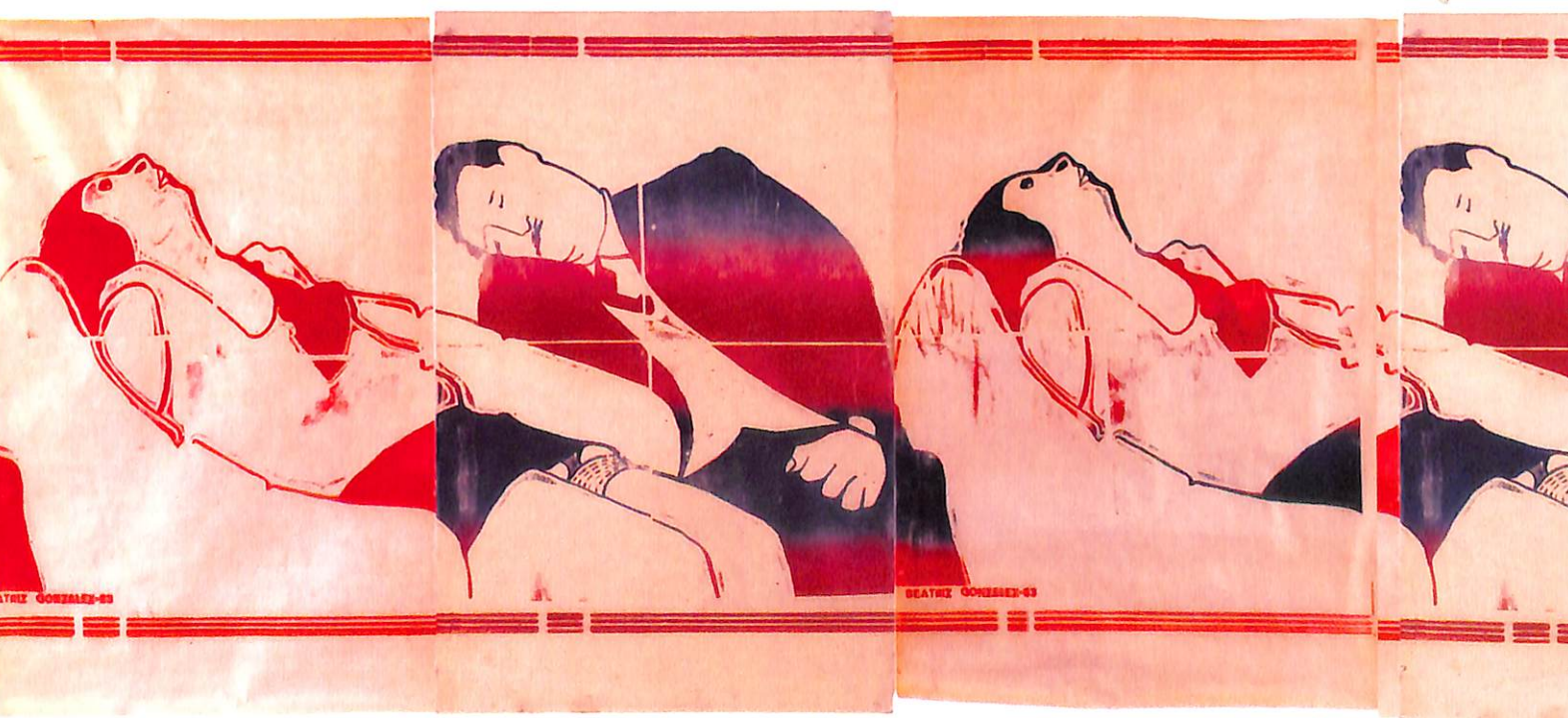


BEATRIZ GONZÁLEZ | RETROSPECTIVA
LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA | 1 9 4 8 - 2 0 1 0

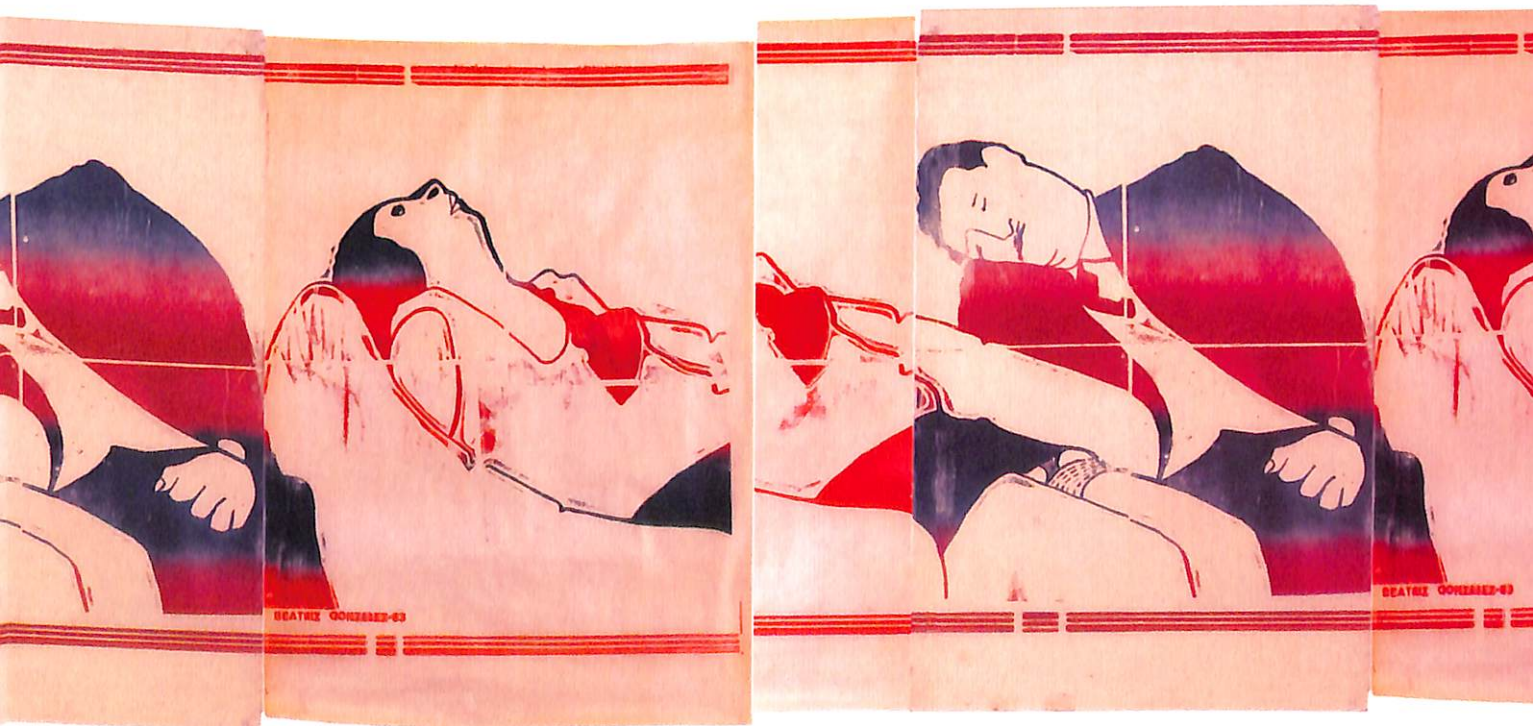
Noviembre 23 de 2011 a marzo 4 de 2012
Museo de Arte Moderno de Medellín



ISBN: 978-958-57175-0-3



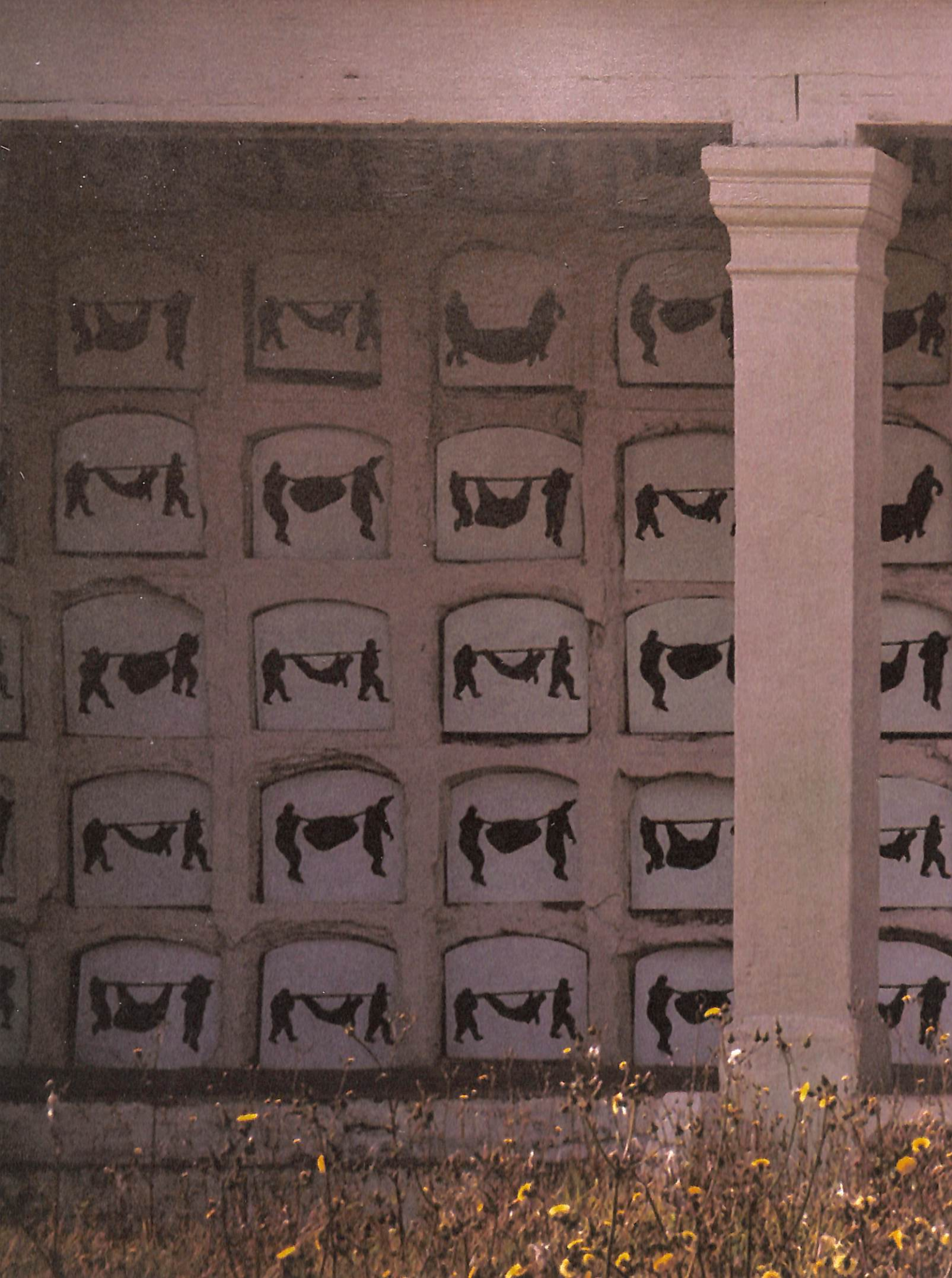
9 789585 717503



BEATRIZ GONZALEZ-63

BEATRIZ GONZALEZ-63





BEATRIZ GONZÁLEZ | RETROSPECTIVA
LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA | 1 9 4 8 - 2 0 1 0

Noviembre 23 de 2011 a marzo 4 de 2012
Museo de Arte Moderno de Medellín



AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Urbano Ripoll
Daniel Ripoll

Adriana Arenas
Adriana Cuéllar
Alberto Sierra
Alicia Mejía
Alonso Garcés
Andrés Hoyos
Beatriz Salazar
Camila Botero
Carolina Vanegas
Cecilia Álvarez
Cecilia Botero
Celia de Birbragher
Claudia Madero
Diana Echavarría
Doris Salcedo
Federico Moreno
Fernando Ortega
Gloria de la Pava
Jorge Uribe
Jorge Velásquez
José Cristian Sarria
Juan Alejandro Ángel
Juan Fernando Herrán
Julián Posada
Leo Katz
Lucas Ospina
Lucila González
Luis Fernando Lloreda
María Clara Piñeiro
Maritza Vela
María Victoria de Robayo
Marta Calderón

Marta María Restrepo de Moreno
Oscar Fernández Correa
Patricia Gómez
Paula Arenas
Pilar Villota
Rafael Santos
Rodrigo Jaramillo
Ronny Vayda
Sergio Acevedo
Susana Stein
Tomás Jaramillo
Víctor Alfandari y Sra.
Virginia Aranda

Banco de la República
Carvajal Pulpa y Papel S.A.
Fondo Cultural Cafetero
Fundación Propal
Museo de Antioquia
Museo de Arte de Pereira
Museo de Arte Moderno de Barranquilla
Museo de Arte Moderno de Bogotá
Museo de Arte Moderno de Bucaramanga
Museo de Arte Moderno de Cartagena
Museo de Arte Moderno La Tertulia
Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar
Museo Nacional de Colombia
Museo Universitario de La Universidad de Antioquia
Seguros Bolívar
Suramericana S.A.
Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

BEATRIZ GONZÁLEZ | RETROSPECTIVA
LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA 1915-2010

Curaduría: Alberto Sierra M., Julián Posada C.
Asistente de curaduría en Bogotá y cronología comentada: Laura Jiménez G.
Producción y coordinación general: Juliana Cardona A.
Apoyo producción: Dora Escobar V.
Textos: Alberto Sierra M. - Julián Posada C., Humberto Junca C., Marta Traba, Holland Cotter, Katherine Chacón, Hans Ulrich, Antonio Caballero, R.H. Moreno, Carolina Ponce.
Traducción: Mary Jane Valencia
Fotografías: Laura Jiménez G., Juan Camilo Segura, Óscar Monsalve, Ramón Giovanny, Andrés Gómez.
Museografía: Alberto Sierra M., Julián Posada C. y equipo MAMM
Diseño gráfico catálogo y museografía: Juan Diego Restrepo G.
Apoyo: Equipo MAMM

Primera edición: noviembre de 2011
© Ediciones MAMM, Museo de Arte Moderno de Medellín
Cra. 44 No. 19ª-100. Ciudad Del Río, Medellín, Colombia.
www.elmamm.org
email: info@elmamm.org
ISBN: 978-958-57175-0-3
Impreso por D'vinni S.A.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN

Consejo Directivo: Dr. J. Mario Aristizábal C. – Presidente, Dra. Cecilia Botero de J., Dr. Luis Miguel Úsuga S., Sr. Alberto Sierra M., Sra. Alicia Mejía E., Sra. Lina Mejía C., Sr. Julián Posada C., Sra. María Cristina Restrepo L., Sr. Juan Carlos Molina V., Sra. Luz Marina Velásquez V., Dr. Jorge Velásquez O.

Directora: Juliana Restrepo T.

Comité Técnico: Oscar Roldán-Alzate, Alberto Sierra M., Julián Posada C., Juan Manuel Peláez E., Fredy Alzate, María del Rosario Escobar P., Mariángela Méndez P., Gerardo Mosquera.

Departamento de Curaduría: Oscar Roldán-Alzate, Dora Escobar V., Melissa Aguilar R., Juliana Cardona A., Jorge Lopera G. // **Departamento de Educación y Cultura:** Jorge Bejarano B., Ana Catalina Orozco P., Andrés Sampredo C., María Angélica Navas C., Mariana Velásquez G. // **Departamento Administrativo y Financiero:** Lisbeth García G., Laura Elena Castaño A., Lourdes Franco R., Janet Martínez C. // **Departamento de Comunicaciones y Eventos:** Lina Lara O., Clara Botero M. // **Departamento Comercial y de Mercadeo:** Dora Vélez A., Angela María Restrepo G., Verónica Bayter A. // **Amigos MAMM:** Valentina Fernández S. // **Parque Cultural MAMM Ciudad Del Río:** Sebastián Mejía A. // **Diseñador Gráfico:** Juan Diego Restrepo G. // **Restauradora:** Martha Isabel Isaza T. // **Tienda:** Tatiana Gómez B., Luisa Amaya G. // **Proyectos Especiales:** Juan David Mejía M. // **Recepción:** Ana Catalina Montoya O. // **Taquilla:** Claudia Moreno S. // **Operaciones:** Alejandro Gil A., César Cifuentes M., Noemy Jaramillo R., Andrés Roldán L., Edison Berrio M., Mateo Vázquez A. // Equipo de mediadores y auxiliares de sala.

Gran patrocinador: Epm. **Patrocinadores:** Suramericana, Colinversiones, Casa de La Memoria y Programa de atención a víctimas del conflicto armado de La Alcaldía de Medellín. **Aliados:** Grupo Bancolombia, Casa Editorial El Tiempo, El Colombiano, Avianca, TCC, Publicaciones Semana. **En asocio con:** Alcaldía de Medellín, Ministerio de Cultura.

ÍNDICE

Pág. 08	Beatriz González en retrospectiva [Juliana Restrepo T.]
Pág. 10	La Comedia y La Tragedia [Alberto Sierra M., Julián Posada C.]
Pág. 18	Entrevista [Hans Ulrich O.]
Pág. 32	Obras
Pág. 168	Obra gráfica
Pág. 210	Beatriz González [Marta Traba]
Pág. 218	Ni que hubiera regresado el séptimo de caballería [R.H. Moreno Durán]
Pág. 222	Beatriz González: Una provocación irónica detrás de colores estridentes y dramas de folletín [Holland Cotter]
Pág. 227	A contraluz [Humberto Junca C.]
Pág. 231	La política de Beatriz González [Antonio Caballero]
Pág. 234	Beatriz González [Katherine Chacón]
Pág. 242	Beatriz Gonzáles. Dibujo, pintura y serigrafías [Carolina Ponce de León.]
Pág. 245	Cronología comentada [Laura Jiménez Galvis.]
Pág. 280	Listado de obras

BEATRIZ GONZÁLEZ EN RETROSPECTIVA

Juliana Restrepo Tirado | Directora MAMM

8

Dentro de las políticas curatoriales del Museo de Arte Moderno de Medellín, existe un programa expositivo que tiene como objetivo el reconocimiento de un artista colombiano de marcada trayectoria. Para el cierre del año 2011, el MAMM presenta como parte de este programa la exhibición retrospectiva y cronológica [1948-2010] de la maestra Beatriz González, muestra que pretende abarcar desde sus inicios la obra de esta prolija artista, que ha sido determinante en la historia del arte colombiano.

La última exposición retrospectiva de la Maestra González se realizó en 1998 en el Museo del Barrio, lo que convierte a esta muestra en una oportunidad única para hacer una revisión de su obra y ubicarla en la escena artística nacional e internacional actual. Es éste un gran momento para el Museo pero también para el arte nacional, los estudiantes, curadores, comunidad artística, historiadores, críticos y académicos; un espacio de encuentro para el público en general que abrirá la reflexión en torno a la obra de la artista.

El catálogo que presentamos es el componente-memoria de la exposición **Beatriz González. La comedia y la tragedia / Retrospectiva 1948-2010**, que estará en sala desde noviembre de 2011 hasta el 4 de marzo de 2012. Incluye las obras de la exhibición y algunas que por diferentes razones no son expuestas en la muestra, un completo balance de lo que han significado 60 años de trabajo artístico; lo que convierte a esta publicación en una importante pieza para la investigación de la obra de la Maestra y además en testigo de las andanzas del arte nacional en diferentes momentos históricos. De manera especial presenta una cronología comentada, trabajada con sumo detalle y dedicación, que guiará al lector por la vida de la artista y la relación de su obra con las diferentes épocas e idiosincrasias. Infaltables resultan los textos que acompañan las obras, algunos de los más relevantes escritos en diferentes momentos de su producción artística.

Este catálogo es, sobre todo, el resultado de un trabajo realizado a conciencia y con mucho amor por el equipo de trabajo del Museo de la mano de a Maestra, su asistente, y los curadores Alberto Sierra y Julián Posada. Es la evidencia de un proyecto expositivo de gran aprendizaje para la Institución, y para el público que podrá disfrutarlo.

Agradecimientos especiales para Beatriz González, sus coleccionistas, las galerías e instituciones que facilitaron sus obras; y para los patrocinadores que hicieron posible entregar a usted esta publicación. Sabemos que va a disfrutarla, ¡adelante!

The Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) has within the curator's policies an exhibit program whose objective is the circulation and acknowledgement of the Colombian artists with brilliant careers. For the closing of year 2011, the MAMM presents a retrospective and chronological exhibit (1948-2010) of master teacher Beatriz González, the sample covers from the beginning of this extensive artist who has been a determinant in the history of Colombian art.

The last retrospective exhibit by this Master took place in 1984 at the Museo de Arte Moderno de Bogotá; making this exhibit a unique opportunity to revise her work placing her within the present national and international artistic scene. This is a great moment for the Museum as well as for the national art, students, curators, artistic community, historians, critics, and academy; a meeting place for the general public to reflect about this artist's work.

The catalog we are presenting is the component-memory of Beatriz González, Retrospective 1948-2010, exhibit which will be open to the public from November 2011 to March 2012. It includes the exhibit pieces and some pieces that for different reasons are not present in the sample, a complete balance of what have been 60 years of artistic work; making this publication an important piece for the research of the Master Teacher and also a witness of the wanderings of the national art in different historic moments. It presents in a special manner a commented chronology worked with extreme detail and

dedication guiding the lecturer through the artist's life and the relation of her work with the different époques and idiosyncrasies. Inevitable are the texts accompanying the art pieces, the most outstanding writings of different moments of her artistic production.

This catalog is above all, the result of a consciously work carried out by and with a lot of love by the team at the Museum with the Master, her assistant, and the curators Alberto Sierra and Julián Posada. It is the evidence of a great learning exhibit project for the Institution, and for the public to enjoy.

Special thanks go out for all the Beatriz Gonzálezs, collectors, galleries and institutions who lent her pieces of art; and for the sponsors who made possible this publication. We know you will enjoy it, ¡welcome!

LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA

Alberto Sierra, Julián Posada. Curadores
Octubre de 2011

1948 es el año en que los colombianos nos declaramos tácitamente en una nueva guerra civil; el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en las calles de Bogotá genera una nueva relación entre una falsa autoridad, representada por el Estado, que emplea la mentira como estrategia de pacificación, y un pueblo que, resignado, asume su condición de sometimiento a través de la ironía y el humor. En la tragedia y la comedia que se repiten incesantemente en la historia moderna del país encuentran sentido las manifestaciones de una artista de provincia como Beatriz González, dueña de una aguda observación y refinada sensibilidad.

Beatriz González recibe su primera formación en un ambiente culto, orientado por una madre libertaria, refinada y generosa, y un padre con evidente influencia política en su zona; ambos le transmiten el interés por seguir de cerca los sucesos del país con una óptica al

mismo tiempo crítica y poética desde su ciudad natal, Bucaramanga. En 1955, se establece en Bogotá, el centro político y cultural del país, en casa de sus tías Aranda, reconocidas educadoras de la ciudad.

Su primera relación profesional con el arte se da a través de la arquitectura y el diseño gráfico, los cuales abandona en 1959 para estudiar artes plásticas en la Universidad de los Andes, en un momento en que en el arte colombiano se planteaban profundas discusiones sobre su razón de ser, alrededor de la figura de la crítica de arte argentina Marta Traba quien desde la academia inserta a Colombia en la modernidad y enfrenta a la artista con complejas reflexiones intelectuales. Marta Traba encuentra en ella el talento y la disciplina para dar solidez a su profunda curiosidad crítica y comparte con ella su interés por la obra de Fernando Botero, influencia que será fundamental durante su período de formación.

En la artista se cruzan dos mundos diferentes, el de la formación intelectual obtenida en una ciudad de menor escala como Bucaramanga y el de la Universidad de los Andes, considerada tradicionalmente como referente de las élites urbanas. A la reflexión crítica de Marta Traba se suma la formación que recibe del pintor Juan Antonio Roda, artista de un bagaje intelectual y cultural enormes y con un profundo conocimiento del arte. Es él quien a través de los ejercicios realizados en sus clases le ayuda a descubrir sus dificultades para representar a partir del natural. Buscando otras vías comienza a trabajar sobre una reproducción de *La Rendición de Breda* de Velásquez, que la llevará de ahí en adelante a realizar sus manifestaciones pictóricas reinterpretando imágenes de los medios. Desde la perspectiva del tiempo esa apropiación resulta tremendamente lógica en un país desprovisto de museos

y en el cual el contacto directo con las grandes obras del arte sólo se da a través de las imágenes que nos llegan en revistas, catálogos y enciclopedias.

En ese contexto creativo, la artista especula con sus compañeros de estudio en un espacio alternativo que les brinda la universidad de los Andes, y establece una profunda relación con quien será su amigo hasta la muerte, Luis Caballero, pintor colombiano, hijo del escritor Eduardo Caballero Calderón. Será Caballero el que en una carta le diga: "... quien no haya viajado en bus de Bogotá a Bucaramanga no podrá nunca comprender su pintura"

Cansada de realizar variaciones alrededor de pintores como Velásquez o Vermeer la artista encuentra en el periódico una imagen de la muerte representada en dos amantes que deciden arrojar al vacío para sellar su amor. La fotografía de una tragedia íntima se convierte en una primera construcción icónica, llena de compasión, de un drama popular en el que se hace explícita la mirada entre irónica e ingenua del subdesarrollo, que será una constante de su obra (*Los suicidas del Sisga*, 1965; premio especial en el XVII salón de artistas nacionales en Bogotá). Y, para dar fe de la importancia que otorga a la repetición, realiza tres versiones de la misma obra.

La búsqueda poética, obsesiva y suspicaz de tragedias locales que realiza en los medios de comunicación permite que a partir de ese momento se crucen y convivan en sus obras, a través de imágenes cargadas de humor e ingenuidad, lo culto con lo popular. La importancia que otorga a lo mediático es tal que sus obras reciben como título el texto que acompaña la noticia, cargado también de inocencia; en declaraciones de esta época la artista se refiere a la sincronía entre la tragedia y el subdesarrollo y a la alegría del mismo; al dramatismo de la imagen se añade el humor.

En un viaje a Holanda, en 1966 estudia pintura y grabado en la academia Van Beeldende Kunste, donde confirma su capacidad de sintetizar a través del dibujo y de la línea y no solo a través de la mancha y el plano pictórico; se despierta en ella un interés particular por el grabado, que explorará a fondo al regresar de nuevo al país; aquí encuentra una recopilación de información de crónica roja y social que un amigo le entrega; con este acervo inicia la construcción de un archivo que será la base de su obra y en esas primeras representaciones prescinde definitivamente de los elementos sobranes en la imagen que no añaden valor a la misma.

Muy pronto entenderá la artista que no sólo en las reproducciones gráficas o mediáticas se hallan los referentes visuales de sus obras. Sus recorridos por la ciudad le permiten realizar descubrimientos importantes: los anuncios gráficos que adornaban buses y anunciaban tiendas o espectáculos, se realizaban en grandes láminas metálicas o inmensos telones pintados, mientras que los crímenes pasionales o los tratamientos para fortalecer los músculos se hallaban en páginas impresas de periódicos o revistas. Al apropiarse del material urbano que servía de sustento a la comunicación realiza entonces las pinturas tituladas **Apuntes para la historia extensa de Colombia I y II** (1967), en las que manifiesta sus convicciones éticas, niega la importancia de la originalidad a ultranza y ratifica la validez de la reinterpretación. La obra obtiene el segundo premio en el XIX Salón Nacional de Artistas de Colombia y desata una aguda controversia con el historiador Arturo Abella.

Más tarde y gracias al azar y a la curiosidad que le suscita la destreza técnica de los artesanos al pintar y simular materiales nobles sobre la superficie de los muebles metálicos que descubre en el sector bogotano de Los Mártires, re-

flexiona y transforma el soporte de sus obras y se apropia del mueble popular. Este soporte es radicalmente diferente del que se ha empleado en la pintura occidental; más adelante será ella quien diseñe y encargue los muebles. Su trabajo adquiere entonces una voz particular, asume una *dimensionalidad* distinta y la pintura se domestica según las “sugerencias” que recíprocamente ella y el mueble le dictan; este marco se vuelve el natural de su pintura y las obras se convierten en esculturas, objetos o instalaciones, imposibles de clasificar. Este mismo ejercicio de domesticación, pero de manera inversa, parece aplicarse a la siguiente serie de trabajos que realiza. La reproducción de la obra de arte vista, entendida y asumida desde la periferia, Colombia, le sirve para hacer una aguda reflexión acerca de cómo nos llegan y entendemos las grandes obras del arte europeo; este arte es mediatizado y reinterpretado por ella a través de apropiaciones y alegorías en obras instaladas sobre todo tipo de objetos utilitarios: toallas, tambores, bomboneras, platonos, licoreras, cortinas de baño, bandejas, costureros, butacas o banderines. Al mismo tiempo, sus pinturas adquieren dimensiones épicas, y el enorme ejercicio físico que representa el oficio es asumido por la artista misma.

Durante uno de sus caminatas en la ciudad encuentra, asoleada en una vitrina, la reproducción del *Desayuno sobre la hierba* del pintor francés Édouard Manet, que le recuerda una carpa de circo; advierte la paradoja del deterioro que produce la luz y la obsesión de los impresionistas por plasmarla en sus cuadros; de esta experiencia nace el **Telón de boca para un almuerzo** (1978); Las mujeres en el jardín de Claude Monet pasa a llamarse **Sea culto, siembre árboles, regale más libros** (1977) en una clara alusión a una campaña publicitaria de la época que buscaba impulsar la lectura. A la obra basada en *De dónde*

venimos, quiénes somos, adónde vamos? de Paul Gauguin la titula **Siga usted** (1977). Con estas piezas, realizadas con vinilos industriales sobre lona, participa en la XXXVIII Biental de Venecia bajo el título genérico de **Telón de la móvil y cambiante naturaleza**, en 1978.

Simultáneamente con los grandes telones, en 1977 crea una pieza de carácter participativo y “efímero”, en la que reflexiona con ironía sobre la idea que el mercado tiene acerca del valor de la obra de arte. El *Moulin de la Galette* de Renoir se convierte en una pieza textil llamada **10 metros de Renoir** que lleva la firma de la artista a lo largo del orillo. La pieza se diseña para ser adquirida como en un almacén de telas, centímetro a centímetro o metro a metro, por los coleccionistas y el público que, como espejo de la pintura y en un ritual de celebración, ven a la artista cortar su obra según sus deseos. Sin proponérselo, esta pieza se convierte en un hito que cuestiona el objetualismo en el arte, pues a pesar de hallarnos ante una extraordinaria pintura, el valor de la misma reside también en el proceso ritual del fraccionamiento.

El **Mural para fábrica socialista** (1981) cierra el ciclo de obras “prestadas” a los grandes pintores que había iniciado en los años 60 y resume de manera simbólica los intereses de la artista: la historia, la investigación y el carácter popular de la imagen. Inspirada en el *Guernica*, la artista se convierte en el alter ego de Picasso y al igual que el español realiza un diario en el que documenta el proceso y las dificultades creativas del mismo; sin embargo, a diferencia del original, el suyo será realizado en colores que evocan los dameros empleados en las fachadas de cierta arquitectura bogotana.

El presidente Julio César Turbay Ayala banaliza la idea de poder. La comedia que se halla implícita en el go-

bierno y que es registrada profusamente por los medios de comunicación a través de las imágenes de desmesuradas celebraciones sociales, buscaba exaltar una aparente felicidad en medio de uno de los regímenes más represivos que haya conocido el país; en la obra **Decoración de interiores** (1981), el telón que antes sirvió como soporte para la evocación del arte europeo pasa a convertirse en la cortina de la casa y traslada la idea de la representación del poder al ámbito doméstico. Este claro gesto político es realizado a través de un colorido objeto de producción industrial que destaca el aire festivo que habita en medio de la tragedia. La repetición obsesiva de escenas del gobernante que representa al Estado hace icónica la imagen de Turbay y lo entroniza en el hogar como si fuese una estampa religiosa. En el **Zócalo de la comedia** y el **Zócalo de la tragedia** (1983) vuelve a reflexionar sobre un elemento arquitectónico; la imagen de la fiesta y la del uxoricidio se trasladan a la calle para simbolizar a través de ellas la realidad del país; para hacerlo la artista se apoya en una heliografía realizada en 1968 y en uno de los dibujos que representa al presidente celebrando. Durante el gobierno de Turbay Ayala, la artista asume la posición de conciencia crítica del “régimen” y se convierte, igual que Goya, en “el pintor de la corte”; en sus dibujos realiza una minuciosa descripción del cinismo de los poderosos, y registra al presidente y sus amigos en giras y celebraciones fastuosas.

La consagración y desenmascaramiento de los medios como vehículo de manipulación se hace evidente en la apropiación que realiza de un aparato de televisión que reproduce la imagen del presidente (**Televisor en color**, 1980) que en colores simboliza, remeda y remite a la imagen del general Rojas Pinilla, que había traído a Colombia la televisión en los años 50. Por otra parte,

los rúmulos funerarios y los tótems que ejecuta durante la época parecen ser un intento por exorcizar con su profundo contenido religioso los fantasmas que rondaban el país. En 1983 su obsesión por el ámbito doméstico la lleva a representar en un irónico papel de colgadura a los presidentes Carlos Lleras Restrepo, Julio César Turbay Ayala y Belisario Betancur Cuartas como pseudo-indígenas coronados con plumas y acompañados por el Indio Amazónico, el popular chamán.

“Cada vez que siento malestar, hago correcciones éticas en mi trabajo” le dirá la artista al curador Hans Ulrich Obrist en una entrevista realizada el 6 de Agosto de 2010. El proceso de esas correcciones se precipitará por los sucesos ocurridos en el mes de noviembre de 1985; a partir de ahí su obra hace un giro radical y cambia para siempre. En esa fecha y durante la toma que realizaba el movimiento guerrillero M-19, el entonces presidente de la república Belisario Betancur Cuartas, en un acto represivo llevado a cabo por las fuerzas militares, autorizó la ejecución, en el Palacio de Justicia, de 95 personas entre las que se encontraban los magistrados de la nación; la muerte, que reinaba en el resto del país pero que veían los medios capitalinos como una situación lejana, se instala en Bogotá y se inserta definitivamente en la cotidianidad del poder que a partir de la retoma del Palacio autoriza y tolera que haga parte normal de la realidad nacional. **Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico** (1986 y 1987) ilustra en sus dos versiones el contraste extremo de la realidad.

La muerte como sino trágico desplaza definitivamente la comedia en la obra de la artista al convertirse en el mecanismo que todos los modelos de poder ejercerán. El trabajo de la artista pasa de la pequeña tragedia individual y

de los suicidios heroicos realizados por amor (**Asesinada mujer en hospedaje. No ha sido posible identificarla**, 1969; **La gráfica de Amparito muestra la forma como fue hallado el cadáver del desafortunado anciano Catalino Díaz Izquierdo**, 1969; **Tragedia pasional!!! Ex militar mata a la esposa de su amigo y luego se suicida**, 1967), a las muertes anónimas que anticipan lo que ha de seguir y perpetuarse. A los héroes políticos sacrificados (Luis Carlos Galán o Bernardo Jaramillo) que la artista retrata de manera individual se contraponen las representaciones en las cuales el muerto, los muertos y la muerte son cualquiera; la escena está tan saturada de información visual como la situación que ilustra. En la composición de las obras están presentes la suma de noticias de actualidad y los dibujos de épocas anteriores; las pinturas actúan como espejo y resumen de la situación del país, como sucede en **Apocalipsis camuflado**, 1989; **Tapen, tapen**, 1989; **La pesca milagrosa**, 1992; **Contra paeces**, 1996.

A finales de los años 90 la obra gira alrededor de temas únicos que la artista exhibe año a año; en cada serie describe y reitera de manera casi obsesiva las tragedias colectivas que, en su inmediatez, la prensa banaliza. La insistencia tiene el propósito de crear imágenes perdurables que se conviertan en conciencia crítica; la actitud o el gesto de los personajes es uno solo y se hace crónica e ícono de la situación (llorar, cargar, interceder, restituir).

Si la gráfica popular de Molinari y las pinturas de la parte posterior de los camiones de escalera le sirvieron como referente visual para las obras de los años 60, será la calcomanía popular que actualmente los decora la que al ser transformada por la artista simbolice y convierta en imagen permanente del duelo a la mujer que llora a sus muertos (**Empalizada**, 2001), mientras que

masacres como la de **Las Delicias** (1997) son utilizadas para “reflexionar” sobre el dolor desde el gesto del llanto y la ironía del título. En medio del paraíso se desarrollan las peores tragedias y los títulos ilustran esa paradoja: en la serie **Vista Hermosa, los Cargueros** (2006) simbolizan la solidaridad del que acompaña al ausente que sin nombre será devuelto a la tierra. En otras series, en cambio, los títulos evocan y citan la historia bíblica (**Piedad**, 2006; **Verónica**, 2003; **Dolores**, 2001).

El llanto es registrado obsesivamente por la prensa como evidencia del duelo y actúa como único mecanismo de defensa y sanación de los débiles, incluida la artista, que se representa desnuda y llorando frente a su impotencia ante la realidad y la irracionalidad de los violentos (**Autorretrato llorando**, 1997); pero al convertir en ícono en pinturas y dibujos a la líder comunitaria Yolanda Izquierdo, asesinada en enero de 2007 porque buscaba a través de sus acciones la restitución de tierras (**Ondas de Rancho Grande**, 2008) la artista pretende crear la imagen de una santa, lo que se manifiesta en el aspecto bondadoso de la líder sacrificada. Las pinturas, de conmovedora belleza, se desarrollan a partir de una foto cuidadosamente seleccionada por su potencia gráfica y su hermosura y están resueltas con evidente maestría y una particular complejidad cromática. Después, Beatriz devuelve la gráfica de la “santa” a la prensa para que sea distribuida como imagen religiosa; el proceso se invierte y es la artista la que alimenta a los medios.

Las obras de los últimos años reiteran su interés por la imagen, su significado y el poder icónico de la repetición y de la escena representada; **Sin Fin**, (2010) resume la realidad que la artista registra y que aún no para de asombrarla; pero es en **Auras anónimas**, (2009) la intervención realizada para re-

cuperar un monumento arquitectónico e instalada en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, donde su intención se hace evidente. En estas lápidas convergen la obsesión por restituir simbólica y realmente la memoria y el carácter funcional del edificio que a pesar de sus ruinas alojó los muertos; la arquitectura real es ya el soporte integral de la obra; de los muebles de sus inicios pasamos al monumento urbano que, al ser intervenido, recupera su espíritu. La gráfica de los cargueros de cadáveres se posa sobre cada nicho e inicia el camino de retorno al lugar que les pertenece y en el cual finalmente serán reconocidos. El ejercicio de repetirlos evoca a miles de seres ausentes y rescata el aura que le fue arrebatada a cada una de las víctimas y al Cementerio mismo.

“...La prensa es temporal, de cierta manera la labor del artista es no permitir que se olviden la muerte y el dolor”. Para hacerlo Beatriz González ha desarrollado a lo largo de las décadas que registran esta retrospectiva una obra que gracias a sus convicciones éticas y su profunda formación humana ratifica una mirada particular y de provincia sobre la desmedida realidad del país; desde hace 50 años su obra se desplaza entre la comedia y la tragedia, que registra como testigo del dolor con el esplendor de los colores de su infancia. Las imágenes de Beatriz González redimen lo que queremos eludir, y, al registrar el dolor y la preocupación por la víctima, se convierten en crónica de una época que nos empeñamos en negar. Los principios dentro de los cuales se formó y ha desarrollado su obra, sumados al valor que otorga a la selección de los actos representados construyen un testimonio que busca ser consciencia y memoria permanente. Beatriz González, eterna investigadora e intelectual profunda, nunca ha cesado de entender su proyecto visual como un documento histórico y un

compromiso ético elaborado, como diría Marta Traba, desde la marginalidad.

1948 is the year in which Colombians tacitly declare a new civil war; the slaying of Jorge Eliécer Gaitán in the streets of Bogotá generates a new relationship between a false authority represented by the State, that uses lying as a pacification strategy, and the people that resigned, assume their submission through irony and humor. In the tragedy and the comedy that repeats incessantly in the country's modern history there is common sense in the manifestations of provincial artists like Beatriz Gonzalez, who possesses an acute sense of observation and a refined sensitivity.

Beatriz receives her first education in a cult environment oriented by a libertarian mother, refined and generous, and a father with evident political influence in his area; they both transmit to her the interest to closely follow the events of the country from her native city, Bucaramanga, with a critical and poetical eye.

In 1955 Beatriz González settles in Bogotá, the political and cultural epicenter of the country, at her Aranda aunts' house, well recognized educators in the city. Her first professional relationship with art comes through architecture and graphic design, which she abandons in 1959 to study arts Universidad de los Andes at a time in which Colombian art is facing profound discussions regarding its *raison d'être* and with the influence of Argentinean art critic Marta Traba, who from the academy, places Colombia in modernism and confronts the artist with complex intellectual thoughts. Marta Traba finds in her the talent and the discipline needed to provide strength to her deep critical curiosity and shares with her the interest in Fernando Bolero's work, influence that will become fundamental during her formative period.

Two different worlds cross the artist, the one of intellectual education, obtained in a small provincial city like Bucaramanga and the one of Universidad de los Andes, traditionally acknowledged as a referent of the urban elite. In addition to Marta Traba's critical reflections there is also the education she received from painter Juan Antonio Roda, artist with an enormous intellectual and cultural background and profound knowledge of art. It is he who through the exercises carried out in his classes helps her discover her difficulties to represent parting from the natural. It will be her work on a reproduction of Velasquez's *La Rendición de Breda*, what will take her from there on to paint her pictorial manifestations interpreting images from the media. From the perspective of time this appropriation seems extremely logic in a country with no museums and where the direct contact with great works of art comes through images appearing in magazines, catalogs and encyclopedias.

In this creative context the artist speculates with her classmates in an alternative space provided by Universidad de los Andes and establishes a profound relationship with who will be her friend until his death, Luis Caballero, Colombian painter son of writer Eduardo Caballero Calderón. It will be Caballero the one who in a letter would tell her: "...who he has not traveled by bus from Bogotá to Bucaramanga will never be able to understand her painting"

Tired of painting variations on painters like Velasquez or Vermeer, the artist finds in the newspapers the image of death represented by two lovers who decide to jump to death to seal their love. The photograph of an intimate tragedy becomes the first iconic construction of a popular drama full of compassion, in which there is an explicit look, half ironic half naive of underdevelopment, which will be a constant in her work

(**Los suicidas del Sisga**, 1965). And, to give testimony of the importance of repetition, she paints three versions of the same painting.

The poetic, obsessive and suspicious search for local tragedies that she carries out in the media, permits that, as of that moment coexist in her work through images full of humor and naïveté, the information that crosses culture and pop. The importance that she gives to the media is such that her paintings receive as title the text accompanying the news, also full of innocence; in statements of that time the artist refers to the synchrony between tragedy and underdevelopment and also its joy; to the drama of the image, humor is added.

On a trip to the Netherlands in 1966, she studies painting and engraving at the Van BeeldendeKunste Academy, where she confirms her ability to synthesize through the drawing and the line, and not just through the spot and the pictorial plane; a particular interest is awakened in her for engraving which she will explore in depth when she comes back to the country, here she finds a compilation of crime and social chronicles provided by a friend, this source base is the beginning of the construction of a file that will become the basis of her work and in those first representations she dispenses definitely of leftover elements in the image that do not add any value to it.

Very soon the artist will understand that not only in the graphic or media reproductions are the visual referents of her paintings. Her rounds through the city allows her to make important discoveries: the graphic ads **WHICH USED TO ORNATE BUSES AND ANNOUNCED SHOPS OR SHOWS** were made in large metallic sheets or huge painted backdrops, while the crimes of passion or the treatments to strengthen the muscles were found

in the printed pages of magazines and newspapers. By appropriating this urban material, which served as her basis for communication, she then paints **Notes for an extensive history of Colombia I and II** (1967), in which she manifests her ethical convictions, denies the importance of uncompromising originality and ratifies the validity of reinterpretation. The project earns second place at the XIX Artists National Exhibit and provokes an acute controversy with historian Arturo Abella.

Later on, and thanks to chance and the curiosity elicited by the painting technical skills of craftsmen on the surface of metallic furniture which she discovers in Los Martires area of Bogota, she reflects and transforms the backbone of her painting and seizes the popular furniture. This backbone is totally different from the one used in western painting; from then on she will be the one who would design and commission the furniture. Her painting acquires then a particular voice, assumes a different *dimension* and her painting is tamed according to the "suggestions" reciprocally indicated by the painting and the furniture; this becomes the natural frame of her painting and her work is transformed in sculptures, objects or installations impossible to be classified. This same taming exercise, but in an inverse manner, seems to be applied to her next series of paintings. The reproduction of a work of art seen, understood and assumed from the periphery - Colombia- serves her to make an acute reflection about how we receive and understand the important European works of art; this type of art is mediated and reinterpreted by her through appropriations and allegories on paintings installed on all kinds of utility objects: towels, drums, candy bowls, platters, decanters, shower curtains, trays, sewing kits, chairs or penants...at the same time, the size of her

paintings acquires epic dimensions and the enormous physical strain represented by the trade is assumed by the artist herself.

During one of her walks around the city, she finds, laying in a showcase, a reproduction of Edouard Manet's *Breakfast on the grass*, which reminds her of a circus tent; she notices the paradox of deterioration produced by light and the obsession of the impressionists to express them on their paintings; from this experience the **canvas Mouth for lunch (Telón de boca para un almuerzo)** (1978) is born; Claude Monet's *Women in the garden* is now called **Be cult, plant trees, donate more books (Sea culto, siembre árboles, regale más libros)** (1977) in a clear reference to an advertising campaign of the times that was trying to promote reading. Paul Gauguin's *Where do we come from? Who are we? Where are we going?* She names it **Do come in (Siga usted)** (1977). With these pieces, made with industrial vinyl on canvases, she participates in XXXVIII Venice biennale under the generic title **Canvas of the moving and changing nature (Telón de la móvil y cambiante naturaleza)** in 1978.

Simultaneously with the large canvases, in 1977 she creates a participative and "ephemeral" piece. She reflects with irony on the idea of the market's value of a work of art. Renoir's *Le Moulin de la Gallette* becomes a textile piece called **10 meters of Renoir** which she signs along the edge. The piece is designed to be purchased as in a fabric store, centimeter by centimeter, meter by meter, by collectors and the public in general that, as a mirror of the painting and in a celebration ritual, so the artist cut the piece according to their wishes. Without meaning to do so, this piece becomes a milestone that questions the objectivism in art, since in spite of being in front of an extraordinary painting; its

real value is also in the fractioning ritual process.

The **Mural for a socialist factory (Mural para fábrica socialista)** (1981) closes the cycle of "borrowed" paintings from the great painters which she had done in the 60's and resumes, in a symbolic manner, the artist's interests: history, research and the popular character of the image. Inspired in Picasso's *Guernica*, the artist becomes her alter ego and like the Spaniard, she creates a diary in which she documents the process and its creative difficulties, however and differing from the original, hers will be done in colors evoking the checkerboards and the colors used in certain front walls of Bogotá's architecture.

President Julio César Turbay Ayala (1978 – 1982) trivializes the idea of power. The comedy implicit in the Government, which is profusely recorded by the media through images of excessive social celebrations, looked to exult an apparent happiness in the midst of one of the most repressive regimes ever known by the country; in the painting **Interior decoration (Decoración de interiors)** (1981), the canvas that once served as support for the evocation of European art, becomes the house curtain and transfers the idea of representation of power to a domestic sphere. This clear political gesture is done through an industrial production colorful object which highlights the festive air in the midst of tragedy. The obsessive repetition of the ruler representing the State makes Turbay's image iconic and enthrones it in the homes as if it were a religious figure.

In the **Plinth of comedy (Zócalo de la comedia)** and the **Plinth of tragedy (Zócalo de la tragedia)** (1983) she reflects again on an architectural element, the party images and the exercise move to the streets to symbolize, through her, the reality of the country; to do so,

the artist rests on a photogravure done in 1968 and in one of the drawings depicting the president celebrating.

It is during Turbay Ayala's government that the artist assumes the critical conscience position of the "regime" and becomes, like Goya, the "painter of the court"; in her drawings she carries out a detailed description of the cynicism of those in power, and registers the president and his friends in tours and lavish celebrations.

The consecration and unmasking of the media as manipulation vehicle becomes evident in the appropriation of a TV set reproducing the image of the president (**Color television**, 1980) (**Televisor en color**, 1980) that in color, symbolizes, mimics and refers to the image of general Rojas Pinilla, who brought television to Colombia in the 50's. On the other hand, the funeral mounds and the totems that she made at that time seem to be an attempt to exorcise, with a profound religious content, the ghosts that hung around the country. In 1983 her obsession for the domestic environment takes her to represent an ironic wall paper with the images of presidents Carlos Lleras Restrepo, Julio César Turbay Ayala and Belisario Betancur Cuartas as pseudo natives crowned with feathers and in the company of Indio Amazónico, the popular shaman.

"Every time that I don't feel good, I make ethical corrections in my work" the artist will tell Hans Ulrich Obrist in an interview that took place on August 6 of 2010. The process of these corrections will be precipitated by the events of November of 1985; from then on, her work takes a radical turn and changes for ever. On that date and during the occupation of the Palace of Justice by the guerrilla movement M19, the then president Belisario Betancur in a repressive action carried out by the military forces, permitted the execu-

tion, inside the Palace of justice, of 95 persons, among which there were the country's magistrates; death, which was reigning in the rest of the country, but that was seen by the capital's media as distant, installs itself in Bogotá and is definitely inserted in power's daily life that, as of the re-occupation of the Palace of Justice, authorizes and tolerates it as national reality. **Mr. President what an honor to be with you in this historic moment (Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico)** (1986 and 1987) illustrate her two versions of the extreme contrast of reality.

Death as a tragic destiny definitely displaces comedy in the artist's work and from then on becomes the mechanism that all power models will practice. The artist's work goes from the small individual tragedy and the heroic suicides inspired by love (**Woman murdered in lodging. It has not been possible to identify her (Asesinada mujer en hospedaje. No ha sido posible identificarla**, 1969; **Amparito's picture shows how the corpse of unfortunate elder Catalino Izquierdo was found (La gráfica de Amparito muestra la forma como fue hallado el cadáver del desafortunado anciano Catalino Díaz Izquierdo**, 1969); **Passion tragedy!!! Former military man kills his friend's wife and then commits suicide (Tragedia pasional!!! Exmilitar mata a la esposa de su amigo y luego se suicida**, 1967), to the anonymous deaths that anticipate what follows and perpetuates. To the political sacrificed heroes (Luis Carlos Galán or Bernardo Jaramillo) that the artist portrays in an individual manner oppose the representations in which the dead, the dead ones and death could be just anybody; the scene is as saturated with visual information as the situation it illustrates. In the composition of her paintings there is a sum of

current news and drawings of previous times; the paintings act as mirror and summary of the situation of the country as it happens in **Camouflaged apocalypses** (*Apocalipsis camuflado*, 1989); **Cover, cover** (*Tapen, tapen*, 1989); **the miracle fishing** (*La pesca milagrosa*, 1992); **Contrapaeces**, 1996.

At the end of the 90's the work revolves around unique themes that the artist exhibits every year; in each series she describes and reiterates, almost obsessively, the collective tragedies that in its immediacy the press trivializes. Her insistency has the purpose of creating perdurable images that could become critical conscience; the attitude or the gesture of the characters is one and it becomes chronic and an icon of the situation (crying, loading, interceding, restituting).

If Molinari's popular graph and the paintings on the back of ladder trucks served as visual referent for the paintings of the 60's, it will be the popular decal which is presently decorating them, the one that when transformed by the artist, symbolizes and converts in a permanent mourning, the image the woman crying her dead ones **Palisade** (*Empalizada*, 2001), while massacres such as **Las Delicias** (1997) are used to "reflect", from the weeping gesture and the irony of the title, in pain. In the midst of paradise the worst tragedies take place and the titles illustrate this paradox: in the series **Vista Hermosa, los Cargueros** (2006) symbolize the solidarity of the ones accompanying the absent that unnamed, will be returned to the earth. In other series instead, the titles evoke and cite the biblical story (**Piedad**, 2006; **Verónica**, 2003; **Dolores**, 2001).

Crying is obsessively registered by the press as evidence of mourning and acts as the only defense and healing mechanism of the weak ones, included the artist who represents herself naked

and crying when facing her impotence before the reality and irrationality of the violent ones. **Self portrait crying** (*Autorretrato llorando*, 1997); but when *iconizing* community leader Yolanda Izquierdo, murdered in January 2007 because she was looking, through her actions the restitution of lands, in paintings and drawings, **Waves of Rancho Grande** (*Ondas de Rancho Grande*, 2008) the artist pretends to create the image of a saint manifested in the kind-hearted aspect present in the photograph of the sacrificed leader. The paintings, of moving beauty, are developed parting from a careful selected picture because of its graphic potency and its beauty and are resolved with evident skill and a particular chromatic complexity. Later on, Beatriz returns the graph of the "saint" to the press to be distributed as a religious image; the process is inverted and is the artist the one feeding the media.

The work of the latest years reiterate her interest in images, its significance and the iconic power of repetition and the represented scene; **With no end** (*Sin Fin*, (2010) summarizes the reality registered by the artist and which still does not cease to amaze her; but is in **Anonymous auras** (*Auras anónimas*, (2009), the intervention carried out to recover an architectural monument and installed in the columbarium of Bogotá's Central Cemetery, where her intentions become evident. In these tombstones converge the obsession to restore, symbolically and in reality, the functional character of the building which in spite its ruins housed the dead ones; real architecture provides the comprehensive support of the work: from the furniture of her beginnings we move to the urban monument that, when intervened, recovers its spirit. The graph of the corpse's freighters rests in each niche and begins the path of return to the place it belongs and where they finally will be recognized.

The repetition exercise evokes thousand of absent beings and rescues the aura that was taken from each one of the victims and from the Cemetery itself.

"...Press is temporary, in a certain manner the work of the artist is not to let forget death and pain", to do so Beatriz Gonzalez has developed, throughout decades that register this retrospective, a work that thanks to her ethical convictions and her profound human education ratify a particular and provincial look on the enormous reality of the country; from 50 years ago her work moves between tragedy and comedy which she registers as the witness of pain with the splendor of the colors of her infancy. Beatriz Gonzalez's images redeem what we want to avoid and by registering the pain and the concern for the victim, become the chronicle of a time that we persist in denying. The principles with which she was educated and developed in her work, added to the value that she provides to the selection of represented acts, build a testimony that seeks to be permanent conscience and memory. Beatriz Gonzalez, eternal researcher and profound intellectual has never ceased understanding her visual project as a historical document and an ethical commitment prepared, as Marta Traba would say, from marginalization.

ENTREVISTA

Entrevista realizada por el crítico Hans Ulrich O.
en la ciudad de Bogotá, el 6 de agosto de 2010

18

BEATRIZ GONZÁLEZ: Bueno, entonces un día me cansé del óleo, del lienzo, de materiales finos, y empecé a buscar este material [toca las latas] de las vallas de esa época, que eran de metal. Entonces un día fui con mi marido -que es arquitecto- a comprar unos materiales y tenían una cama de estas exhibida ahí y yo dije: compremos esta cama. Pero yo no pensé que para nada de obra sino para tenerla en la casa, porque me pareció muy curiosa, ¿no? Y resulta que compramos la cama, yo tenía un cuadro que era así, chiquito, y llegué a la casa y... y miré el espaldar y puse el cuadro... e inventé los muebles. Para mí eso fue el azar: la cama tenía el mismo tamaño del cuadro. Entonces empecé ya a trabajar los muebles.

HANS ULRICH: ¿En qué año?

B.G: Eso fue en 1970... 71... Setenta, los primeros muebles.

HG: ¿Empieza con los objetos?

BG: Sí, empiezo con los objetos en 1970. La cama... ¿qué? El primero fue ese, que fue el accidente, la cama, y después a mesa que está en la Tate el mueble; con el que participé en el Salón Nacional.

MARIA INÉS: ¿Y ya los mandabas a hacer?

BG: Ya los mandaba a hacer, ya no eran esos... Esta fábrica... Este es un 'objet trouvé' intervenido [risas].

HU: Sí, sí, un 'ready made' cambiado, alterado...

MI: ...modificado...

HU: Pero también interesante porque está ligado a saber que la pintura puede migrar a otros contextos: migrar a casas, migrar a fachadas, migrar a pinturas murales, migrar a ciudades, es también un aspecto importante de la dimensión de la tópica de la pintura. ¿Eso es importante para usted?

BG: Sí, sí. Entonces ya como dice Maria Inés, ya no eran los muebles de fábrica; solamente hacían tres muebles, que eran cama, cuna y mesa de noche. Entonces yo resolví tomar los elementos y mandar a hacer, en la fábrica, los muebles. Entonces empezamos, con Urbano mi esposo, diseñamos la mesa, con estas cosas que tenía también la cama; y era una cosa maravillosa, unos pintores: esto es pintado sólo con agua-rrás y trapo...

MI: ¡Oh!, increíble

BG: ...y una cosa de caucho hecha de llanta, una peñilla, para hacer esto [muestra]. Y esto sí lo pintaba yo [toca las latas], y entonces se lo metía. Esta es mi obra, y esta la de los artesanos.

HU: Pero su trabajo empieza antes de los años setenta, empieza en los años sesenta...

BG: Sí, sí

HU: Yo estoy muy curioso de cómo se puede hablar un poco de los inicios, cómo inicia. Usted tiene una epifanía con el arte...

BG: [risas] Sí. Yo comienzo realmente en la universidad, haciendo versiones de Velázquez, de La rendición de Breda..., porque yo me di cuenta que yo no podía pintar del natural, que si me decían 'pinte este paisaje', yo no era capaz -aunque era buena dibujante, no era capaz de pintar eso en colores, me parecía horrible-, entonces empecé a sentir, encontré un afiche de La rendición de Breda y lo pasé, con mucha trementina, muy aguado y eso fue un éxito y comencé ahí. Después Vermeer de Delf y todo eso, pero yo me iba aburriendo: no más de esto, no más... Y un día encontré la foto de los suicidas del Sisga y eso fue una revelación.

HU: ¿En dónde encuentra esas fotos?

BG: En un periódico

HU: ¿Periódico? ¿Ah!

BG: En un periódico, en un periódico salió la foto.

MI: Es la imagen de los enamorados que se botan al río, saltan. [buscan la foto en el libro].

MI: ¿En qué página está eso?

BG: Yo no me acuerdo. ¿Estaba al comienzo? Pero está aquí... Hay otro libro pero es que no..., está agotado, donde está la foto...

HU: ¿En que año es?

BG: En mil novecientos sesenta y... Acá, por acá debe ser..

MI: Sí, estos son.

HU: Esos suicidas de Sisga viene de un periódico...

BG: De una fotografía, de una noticia impresionante, que se mandan retratar y luego se suicidan, y mandan la foto a

los parientes. Eran, era... Tenían locura mística, él, entonces él piensa que todo es de pecado y la única manera de protegerla a ella es matándose.

HU: Esas pinturas aquí -del sesenta y tres, sesenta y cuatro, sesenta y dos-, son antes, antes de su descubrimiento de ...

BG: Sí, antes.

HU: Y ese descubrimiento de imágenes en 'journal', en periódicos, cambia su pintura

BG: Sí, ese es el descubrimiento, sí; ese es el descubrimiento.

HU: Es interesante porque en Alemania, en los mismos años Gerhard Richter hizo una cosa mundial, que en los años sesenta Nam June Paik empieza a trabajar con la televisión

BG: Con imágenes, de periódicos, de las gráficas, sí.

HU: Sí, porque aquí no es tanto fotográfico...

BG: No, ahí es de libros.

HU: Tiene más Nicolas de Staël...

BG: Sí, sí. Y a veces miraba los negativos, y entonces lo que pintaba era el negativo. Y esto ya es Botero, ¿no? Hay una influencia de Botero [muestra].

MI: Hay una influencia de Botero fuerte, sí...

HU: Son Lyndon Johnson, esos dibujos del sesenta y...

BG: ...pero la cara es de Johnson, el presidente de Estados Unidos, lo veía en la revista Life. Tal vez la primera vez que empecé a trabajar con noticias es con Lyndon B. Johnson, en esto. Pero estaba aburrida a morir, me parecía horrible, entonces, esto es de periódico, pero esto es posterior.

HU: Todo es mentira, yo soy Anastasia es de periódico.

BG: Sí. Pero esto fue el descubrimiento.

MI: Sí, ahí se consolida ese trabajo.

HU: Esa es una de sus pinturas epifanías.

BG: Sí, sí; son tres, son tres y ya empiezo a trabajar... Entonces me fui a Holanda; ya había pintado los suicidas del Sisga, me fui a Holanda, estudié como seis meses en la Academia van Beeldende Kunsten, una cosa así, de Rotterdam -allá había estudiado De Kooning-. Y entonces cuando regresé un amigo me tenía cortadas todas estas noticias de un periódico de provincia, muy mal impresas, porque a mí lo que me gustaba es que estaban mal impresas las noticias, no era, pues, esas impresiones de ahora, sino era como con chorrones, así. Entonces él me tenía una serie de noticias así y entonces ya me definí, ¿no? Y después viene ya el descubrimiento de los... Ah, esto me llevo a buscar láminas populares...

MI: Las Molinari

BG: Las láminas Molinari, sí.

HU: Es interesante que los periódicos son imágenes, no tanto de grandes noticias sino también de pequeñas noticias...

BG: Sí...

HU: ...Gide, los fait-divers. Hace Félix Feneón un libro increíble, *Fait-divers* de Félix Feneón...

BG: Sí, *Fait-divers*. Acabo de enterarme en el libro de Rosalind Krauss *Arte* desde 1900, ahí hablan de..., y en el libro de Rosalind Krauss que leía recientemente, *Los papeles de Picasso*, ahí me leí lo de Feneón.

HU: Sí, me hace pensar en Feneón.

BG: fait-divers [risas].

HU: ¿Cómo viene ese interés suyo por los fait-divers?

BG: A través de los suicidas, ¿no? De las las noticias. Empiezo a ver en los periódicos los avisos -sin saber de Warhol-, los avisos de "Sólo diez minutos diarios", de los luchadores ... No todo era la muerte, no todo era la tragedia sino también las otras cosas... Me gustaba porque estaban mal impresos: eso es definitivo.

HU: ¿En esos años sesenta en Colombia se tiene información del Pop-Art americano, del Pop-Art europeo?

BG: Europeo no. Había llegado en la revista *Life* una noticia del Pop, y que llegaba en la revista en español. También había otra que era la revista.... Ah, también en el periódico *El Tiempo* en 1964 empiezan a hablar de Pop. Pero a mí no me interesó, ni menos me acuerdo de haber visto una imagen de Warhol. No me gustó, no se por qué: no me gustó. Me gustaba más lo que había estudiado en la universidad, el expresionismo abstracto y otras cosas ¿no? Pero no, no... Mucha gente me asocia, dice: Beatriz González vio Warhol; pero yo... no me había interesado.

HU: Es interesante porque Holland Cotter, leíamos antes esta mañana, escribe sobre sus aportes con [¿?] y dice que su trabajo tiene paralelos con el de Andy Warhol, pues "manejan material popular similar, de periódicos, desde tragedias de prensa amarilla hasta la última cena -la última cena también-; ambos plasman sus imágenes en formas de arte menor: Warhol en seda de screen industrial, González en muebles baratos; Ambos esconden un arte de apasionada observación social, tras una fachada de estudiada neutralidad. Warhol, desde luego, fue una ficha clave en el mercado institucional internacional. González decidió forjar un universo

artístico a partir de su propia realidad, de notable riqueza y profundidad. Así pues, no sorprende saber que cuando en 1984 se preparaba en Colombia un catálogo de sus obras, ella insistió en que el libro se titulara Beatriz González: una pintora de provincia". A mí me interesa mucho esa definición de 'pintora de provincia'.

BG: Pintora de provincia pero no provinciana [risas].

HU: Gran diferencia, sí.

BG: Gran diferencia, sí. Lo de pintora de provincia, yo lo hice llamar así porque, pues, mis ancestros son todos regionales ¿no? Son todos de Santander, un solo departamento, no hay sangre de otras partes, no soy ni medio paisa ni medio no sé qué: sólo esa región. Entonces no me he desprendido de la región, de la luz de la región, de la arquitectura; la Sagrada Familia -la iglesia- tenía todos los mármoles falsos y las bancas también tenían pintado... y la cúpula era amarilla con anaranjado. Entonces yo sentí como una fuerza del color. Cuando yo descubro los suicidas del Sisga, y me voy a buscar las láminas populares, yo entiendo algo sobre el gusto, porque mi mamá era muy refinada: los muebles de mi casa eran cubistas y todo eso, mi mamá era muy refinada, pero yo rechazaba eso. Entonces yo siento que yo voy por el lado provinciano, por el lado de la provincia regional, de la parte regional. Para mí cuenta mucho lo regional.

HU: Es importante eso porque Édouard Glissant, el filósofo, escritor y poeta de Martinica -que vivió en Francia- dice que solamente podemos comprender [capire] el mundo si comprendemos [capiamos] un lugar muy bien. De otra forma no podemos ser globales....

BG: Usa el verbo 'capire', lo he oído varias veces. [...]

HU: Sí, mi español es un poco difícil...
BG: Sí, italiano [...].

HU: ...Es un híbrido... Y a mí me interesan mucho sus influencias locales, el arte colombiano, pintores, o también otras artes. ¿Cómo usted es influenciada por el arte local?

BG: Botero, encima de todo, Botero. Yo no veo... Otro local, no.

HU: Y a Botero lo conoce bien cuando...

BG: Lo conocí..., es que Marta Traba era mi profesora, y había descubierto a Botero.

HU: ¿Botero es su profesor?

BG: No. Nunca. Pero Marta Traba era mi profesora, y adoraba a Botero, entonces cuando estábamos estudiando todo el tiempo nos hablaba de Botero, todo el tiempo; entonces a mí me parecía que Botero había hecho ya todo y que yo no podía hacer nada. Entonces lo que me figuro cuando estoy haciendo 'los suicidas' planos es que yo no quería ser Botero. Me gustaba Botero pero yo no quería ser Botero. Yo era otra cosa. Es el único pintor... Obregón no tuvo influencia; Roda, como mi profesor en cuanto la pincelada, el oficio, pero no lo que pintaba, ¿no?

HU: ¿El arte, digamos, de siglos antecedenes, el arte de aquí, también el arte precolombino? ¿Sí?

BG: No, no; en ese momento no había ese auge. El arte colonial, tampoco; me gustaban los cuadros aquí de la República, de la época de la República, de Figueroa y esos, pero para reírme, para burlarme, ¿no?, para hacer otra cosa.

HU: Y cuando usted empieza en los años sesenta... es interesante porque hay otro texto aquí de Carmen María

Jaramillo, ¿no? Cotter escribe sobre referencias occidentales y usted escribe sobre referencias colombianas, y dice que hay un fenómeno de la producción de artistas en los años sesenta, que es la fragmentación de objetos e imágenes que provienen de un enorme cotidiano, en Colombia. Y dice que muchos artistas trabajan sobre collages pero que usted se interesa por interpretar las más distintas formas de representación. A mí me interesan mucho sus diálogos con artistas de su generación de los años sesenta y quiénes son sus amigos o artistas con quienes hacía un intercambio de ideas, y si eran ideas de un movimiento o era una práctica más que todo [piuttosto] solitaria.

BG: No. El único amigo que yo tenía para escribirme y discutir cosas de arte era Luis Caballero. Tengo una correspondencia con él, del sesenta y tres...

HU: ¿Y quién es Luis Caballero?

BG: Luis Caballero es un pintor que murió hace algunos años, es un pintor muy figurativo y un pintor muy de aquí, de la capital, y vivía en París...

MI: Compartía taller con Christian Boltanski; el primer taller de Christian, lo compartió con Luis Caballero.

BG: Un dibujante, muy... ¿académico, podemos decir?

MI: Sí, muy académico.

BG: Académico, no pinta sino el cuerpo, y desnudos de hombre; entonces es un artista muy opuesto a mí, pero que en esa época pensaba que lo mejor que había en el mundo era el Pop. Y me escribía desde París y decía: "lo único bueno que hay, que salva al arte, es el Pop". Es muy curioso Luis, ¿no? Tengo una correspondencia divina...

MI: Hay que ir a publicándola.

HU: ¿Es publicada?

BG: No, no. La llevé al Banco de la

República a ver si la publican, hay una con dibujitos, de él, muy lindo...

MI: Publiquémosla...

HU: Importante, ¿no? Ese es un libro urgente...

BG: [risas]... sí, bueno, entonces, si quiere vamos y nos sentamos, yo saco esto...

HU: ¿Y me puede hablar de la televisión? Porque la televisión es un trabajo increíble, ¿eh?

BG: [risas].

MI: Acabamos de ir a la casa de Feliza Burstyn...

BG: Ah, ¿y vieron la mesa de noche, mía?, ¿No?

MI: ...no

HU: Usted tiene una televisión así, aquí, su televisión de los años setenta la tienen también en la casa.

BG: ¿Feliza? Ah, el aparato...

MI: Sí, porque nos comentaban que ella se fue en el ochenta, exiliada, y que en el ochenta y [...] se muere, y que es exiliada por la época de Turbay, que fue una persecución absoluta.

BG: Ah, ya entiendo, sí. Era una persona muy... El presidente fue el que trajo la televisión en colores acá, este presidente Turbay; y era una persona muy, muy... muy falta de ética, y es un momento del país muy violento, es un momento del país en el que se establece el estatuto de seguridad; eh... es una cosa muy miedosa, si tu habías estado en Cuba corrías peligro de que te pusieran preso... Entonces yo resolví pintarlo, y dedicarme, hice cortinas, hice todo eso, me volví..., yo era la pintora de la corte.

HU: Sí, como Goya.

BG: Como Goya [risas].

HU: Es interesante porque el poeta Czeslaw Milosz, que es un poeta de cien años que yo visito en Polonia hace algunos años, me dice que un pintor, un poeta, un arquitecto del siglo veinte siempre es influenciado por las imágenes en movimiento, y es mi pregunta –porque eso es un objeto de imágenes en movimiento– es ¿cómo su pintura ha sido influenciada por las imágenes en movimiento?

BG: Sí, bastante, la televisión bastante, pero la televisión pobre. A mí los ricos no me interesan: la televisión que sean así de medios baratos. Este era muy bonito porque se conectaba y se veían chispitas, pero ya se daño, ya no tiene remedio [risas].

HU: ¿Usted es influenciada por el cine? ¿El cine es importante para usted?

BG: Totalmente. Antonioni, Fellini, pero Antonioni encima de todo... y Bergman.

HU: ¿Y por qué Antonioni?

BG: Las imágenes, la composición... ¡no! Para mí es el mejor director que ha habido en el cine. Y Bergman. Bergman me gusta por el caos, porque en el momento en el que yo estaba pintando los crímenes, alcobas de un crimen, tienen mucho desorden, mucho caos. Entonces a mí me interesaban que las cosas no fueran...

MI: ...perfectas.

BG: ...perfectas, sí.

HU: ¿Y usted hace experimentos con film, o nunca?

BG: Nunca, nunca. Pero me encantaba, y todas mis conversaciones en esa época más que arte eran sobre cine. Bueno, si quieren vamos, sentémonos, vamos allí, ya, al otro lado.

HU: We can plug it in there. ¿Es una

entrevista fantástica! Muy encantado.

BG: [Risas]

HU: Libros. Porque me interesa mucho la dimensión de publicación... ¿Usted tiene libros de artistas o colaboraciones con poetas?

BG: Yo he escrito muchos libros de artistas, sobre artistas.

HU: Ah, ¿ha escrito?

BG: Sí, mucho. Después de mucho tiempo me especialicé en el siglo XIX. Y he escrito mucho sobre miniaturas, sobre todas esas artes raras, la caricatura –acabo de hacer una exposición de caricatura-. Me interesa mucho y me he dedicado a escribir medio tiempo: yo pinto medio tiempo y medio escribo.

HU: ¿Y sus escritos son publicados?

BG: Sí, sí. Muchos, casi todos.

HU: Haría falta [Manca] un libro con todos los escritos. Una compilación de sus escritos, eso es urgente también.

BG: He escrito demasiado [risas].

HU: ¿Escribir es cotidiano?

BG: Sí, cotidiano.

HU: Escribe también sobre su trabajo?

BG: Poco; cuando dicto una conferencia, escribo. Le voy a mandar una conferencia, una que se llama “Malestar es ética”, es una conferencia sobre mi pintura, porque cada vez que sentía, cada que siento malestar, hago correcciones éticas en mi trabajo.

HU: ¿Cómo ve usted la situación de la pintura en el siglo XXI? Porque hace ya muchos, muchos años se habla de una crisis de la pintura pero continúa la pintura, es una paradoja, ¿no?

BG: ¿La pintura o el arte?

HU: El arte.

BG: [risas] Difícil. No, hay una cosa muy rara: A pesar de la experimentación, se está volviendo muy conservador; o sea, hay una mirada hiperrealista otra vez, y a mí me cuesta mucho trabajo entender un arte hiperrealista. Pero me parece que hay mucha sensibilidad, hay artistas, por ejemplo una niña Cárdenas y unos artistas aquí muy sensibles, ¿no? De... al espacio, a..., hay unas cosas tan sutiles que a uno se le escapan, ¿no? Pero no sé si sean tomaduras de pelo o qué [risas]. En todo caso, yo creo que los artistas jóvenes están haciendo unas buenas exhibiciones.

HU: Usted siempre ha enseñado también, Doris Salcedo es una amiga suya. ¿Puede hablar de ese proceso de enseñar? ¿Cómo se enseña el arte?

BG: No. El arte no se enseña. Lo que me agradece Doris es que yo envié una carta a las universidades –empecé a trabajar en el Museo de Arte Moderno para invitar a los alumnos que quisieran venir, yo les iba a enseñar historia del arte –era ‘historia del arte’-. Pero como el museo en ese momento –ahora es una cosa malísima, pero en ese momento era tan bueno y llegaban cosas del MOMA, llegó la Avnet Collection, llegaban unas cosas maravillosas ¿no?, ¿te acuerdas, eso de [...]?- bueno, era buenísimo, entonces yo les daba historia del arte contemporáneo, pero además tenían que prepararlos para las exposiciones. Entonces yo mandé esa carta y aparecieron Doris, Daniel Castro –que dirige la Quinta de Bolívar- y, eh, otros dos. Y eran tan buenos que yo me dediqué a ellos; el viernes mío era con ellos. Y los enseñé, pero una cosa que me agradecen es que los obligué a leer: a leer libros. Leíamos La tradición de lo nuevo, leíamos todo lo que salía nuevo, yo se los traía y lo leíamos. Entonces, eso es lo que me agradecen, tal vez, yo

pienso. Porque yo no hablaba de exposiciones, sino...., pero sí, por ejemplo, las exposiciones que se hacían en el museo ellos tenían que estudiarlas. Entonces Doris me adora por eso, tal vez; los obligué a tener un panorama distinto del de las escuelas. Entonces Doris dice que estudió fue conmigo y no en la universidad (risas). Pero, entonces..., eran abiertos al público.

HU: ¿Y ahora tiene el mismo diálogo, con jóvenes, de nuevo?

BG: ¿Hoy? Sí. Estamos leyendo, críticamente, el libro de Foster y Rosalind Krauss, *El arte desde 1900*; estamos leyéndolo, y criticándolo, y completándolo.

HU: Y es aquí que descubre la cosa de Feneón, los fait-divers.

BG: Sí, ahí; ahí descubrí los fait-divers.

HU: Y hablando de los fait-divers a mí me interesa mucho el aspecto del archivo. Por ejemplo Gerhard Richter, el pintor alemán con el que yo he trabajado mucho, tiene un archivo muy completo de todos los artículos y todas sus imágenes de los periódicos, hace eso, una caja [a cassa]. Probablemente usted también...

BG: Yo también, sí. Yo tengo una caja, y ahí tengo una caja con recortes, imágenes, todo guardado. Estamos haciendo un trabajo con la Universidad de los Andes, voy a donar a la Universidad de los Andes mi catálogo razonado, pero con las fuentes: este cuadro salió de esta noticia, este de este; entonces es muy bonito, un trabajo muy bonito.

HU: ¿Y cómo es el sistema de su archivo? ¿Hay orden o desorden?

BG: [Risas] Es medio orden y medio desorden. Es una caja de archivo muerto, una caja de archivo muerto pero dividida. Por ejemplo, 'inundaciones';

por ejemplo 'la guerrilla', por ejemplo 'los retratos', fotografías que me gustan, entonces voy....

HU: ¿Hace categorías?

BG: Sí, sí.

HU: ¿Y cómo escoge una imagen?

Porque son millones de imágenes ahora, en Internet...

BG: Pero yo Internet, no.

HU: Pero en los periódicos, ¿cien mil imágenes en periódicos!

BG: ...Y me mandan. Hay personas que me mandan por correo, artistas –José Antonio Suárez y todo eso–, hacen paquetes y me envían imágenes. 'Esto le va a gustar', me dicen.

HU: ¿Cómo escoge imágenes?

BG: Me atraen, lo que me gusta; el fin de semana yo corto, de revistas y de todo, y guardo, y archivo.

HU: ¿Y en los años recientes hay nuevas categorías?

BG: En los últimos años? Pues, 'falsos positivos'...

MI: ¡Ah! Imagínate.

HU: ¿Qué?

MI: Falsos positivos son jóvenes o de una clase social baja que son asesinados por el ejército y acusados de ser de las Farc, porque les ganan dinero por cada muerto.

BG: Porque el ejército estableció un premio a los que más mataran, a los que mataran más guerrilleros.

MI: [Traduce al francés] Los militares establecieron un premio, para que si más matabas miembros de las Farc, más plata te daban.

HU: ¿Y esto es en este momento?

BG: Sí, entonces pues hay un archivo de eso, hay un archivo del Palacio de

Justicia, hay un archivo del Palacio de Justicia, hay un archivo de temas, de esos temas... eh, ahora, estos [muestra, fuera de plano], voy a hacer una obra de ochenta metros de largo...

MI: ¿De largo? ¿Vas a volver como a tus... telones?

BG: Sí, pero es angostica.

MI: ¿Angostica? Como un friso...

BG: ...como un friso, sí... Es una cenefa, es una cenefa; entonces estoy trabajando así: encontré esa foto, y luego va pasando, entonces... sí.

HU: Ciento cincuenta mil asesinatos para [lee en uno de los recortes].

BG: [muestra las imágenes con las que está trabajando] Este, que es aquél [Señala fuera de campo].

HU: Esos son los muertos... los Farc muertos.

BG: Están en las cajas. Las Farc no, personas...

MI: Personas civiles.

BG: ...Personas que no le entregan la tierra a los paras. Los paras están luchando por apoderarse de la t...

MI: [explica en francés].

HU: Porque la guerra continúa...

BG: Sí, la guerra continúa, eso es una verdad. Pero ha mejorado, hay que ser sincero, ¿no cierto? Porque había un momento en que no podíamos ir a nuestra finca, allí; porque estaba la guerrilla...

MI: [Traduce al francés].

HU: ¿Y ahora es mejor? ¿Está mejor?

BG: Eso es verdad, hay que reconocerlo, sí.

MI: Pero el costo fue ...

BG: El costo es muy grave...

MI: [traduce y explica en francés] Los derechos civiles fueron eliminados.
BG: [asiente].

HU: [Explica en francés] ...Uribe, como un dios todo poderoso [en español].
 Eh: ¿Uribe? ¿Tiranizado?
BG: Sí. Uribe es muy loco. Menos mal que se va, mañana.

HU: ¿Y cómo ve el futuro? ¿Es optimista?
BG: Pues..., no podemos creer, hemos vivido ya mucho, estoy muy vieja para ser optimista [risas]. Pues, a mí me tocó la primera violencia, la de los años cincuenta.

HU: Están increíbles esos trabajos...
BG: Sí...

HU: Son todos nuevos...
BG: Todos nuevos...

HU: Son todos muertos...
BG: Las cajas, las cajas, sí.

MI: [Explica en francés].
HU: Ah, la recuperación de los..., la identificación.
BG: La identificación; entonces los llama el gobierno, encuentran los muertos, los identifica, y se los entrega a los parientes.

HU: Y aquí es el inicio de un cuadro...
BG: Sí.

HU: ¿Y cómo trabaja? ¿Dibuja, hace dibujos antes?
BG: Sí, sí, a veces. Hay unos que no, hay veces que no, que salen. Pero dibujo, dibujo mucho.

HU: ¿Escribir, dibujar, es una práctica cotidiana?
BG: Sí. Me encanta dibujar. Sí, eso

es..., es una práctica además que lo alivia a uno mucho, porque le da claridad, entonces yo dibujo y luego echo colores.

HU: Y hace dibujos únicamente de materiales encontrados, o también 'live'...?
MI: ¿O de cosas que ves?
HU: ¿Por ejemplo retratos de situaciones, o sobre todo imágenes del periódico?
BG: Hay de todo, de varias cosas, sí. Pásame esa libretica chiquita: esto es como de prensa, son dibujos de periódicos... [muestra la libreta].

HU: Es increíble, porque son dibujos [diseños] increíbles. ¿Tiene exposición de los dibujos?
BG: No, no.

HU: Son dibujos privados de proceso...
BG: Sí, sí.

HU: ¿Wow!
MI: Qué lindos dibujos, Beatriz, nunca los había visto.
HU: Tiene la práctica cotidiana de dibujar y después la pintura es directa..
BG: A veces es al revés, primero la pintura y luego... [risas].

HU: ¿Quién es esta? [le muestra la libreta].
BG: Ah, es una señora que mataron los paramilitares, que la pinté el año pasado. Primero habían matado a Yolanda Izquierdo, ¿no?, y después mataron a esta; porque pelean por tierras.

MI: Quieren recuperar sus tierras, y las matan; porque son mujeres líderes.
BG: Pero es curioso ¿no? Porque esas tierras se las han dado los mismos paramilitares; Carlos Castaño les da las tierras, y llega otro paramilitar y se las quita. Y ellas pelean por las tierras, que no eran muy legales, y las matan. Te iba

a mostrar –pero no lo tengo aquí– un registrico así de grande que hicimos en el Salón Nacional, y la gente se lo llevaba para tenerlo en la billetera. Te lo tengo.

HU: Es como una galería de retratos, interno, de tu trabajo. ¿Estos son históricos? Bolívar...
MI: Y esto es muy temprano...
BG: Bolívar, sí, la reina Isabel [risas].

BEATRIZ GONZÁLEZ: Well, one day I got tired of oil painting, canvas, fine materials, and I began to search this material [she touches the metal] the billboards of that period which were made of metal. So one day I went with my husband –who is an architect– to buy some materials and they had a bed exhibited and I said to him: let's buy this bed. I did not think to use it in art, I just wanted to have it at home, I thought it was very curious, ¿don't you think so? So we bought the bed, I had a painting that was like it, small, and I arrived home and... and I looked at the bed's frame and I placed the painting on it... and I invented the furniture. It was just by chance: the bed was of the same size as the painting. So I began working on the furniture.

HANS ULRICH: ¿What year was this?

BG: This was in 1970... 71... Seventies, the first furniture.

HG: ¿Do you begin with an object?

BG: Yes, I began with objects in 1970. The bed... ¿what? The table at the Tate was the first piece of furniture I did. This was the first one, which was an accident, the bed, and later on the first piece of furniture; with that one I participated in the Salón Nacional (National Salon).

MARIA INÉS: ¿So, you already sent them to be made?

BG: I had them made, they were not those... This manufacture... This is an intervened "objet trouvé" [laughs].

HU: Yes, yes, a 'ready made' changed, altered...

MI: ...modified...

HU: But it is also interesting because it is tied to comprehend that painting can migrate to other contexts: migrate to houses, migrate to façades, migrate to mural paintings, migrate to cities, it is also an important aspect of the painting's topic

dimension. ¿Is this important for you?

BG: Yes, yes. As Maria Inés says, they were not anymore factory furniture; they only manufactured three types of furniture, which were the bed, crib and night stand. So I decided to take the elements and had them made, at the factory, the furniture. So we began, with Urbano, we designed the table, with these things that also the bed had; and it was a marvelous thing, some painters: this is painted only with turpentine and a cloth...

MI: ¿Oh!, incredible

BG: ...and a rubber thing made out of a tire, a comb, to do this [she shows]. And this I did paint [she touches the metal], and then I would put it inside. This is my work, and this one is from the artisans.

HU: But your work began the seventies, it begins in the sixties...

BG: Yes, yes

HU: I am very curious to know about your beginning, how you began. You had an epiphany with art....

BG: [laughs] Yes. I really began at the university, doing versions of Velázquez, of La rendición de Breda (Beda's surrendering)...., because I realized that I could not paint from nature, if I were told to "paint a landscape", I wasn't able –although I was good at drawing, I was not able to paint it in colors, it seemed horrible–, so I began to feel, I found a poster of La rendición de Breda (Beda's surrendering) and I copied it, with a lot of turpentine, very watery and this was a total success so I began there. Later on Vermeer de Delf and all of that, but I was getting bored: no more of this, no more... And one day I found the photo of the suicide at Sisga Lake and it was a revelation.

HU: ¿Where do you find these pictures?

BG: In newspapers

HU: ¿A newspaper? ¿Ah!

BG: In a newspaper, the photo appeared in a newspaper.

MI: It is the image of lovers who jumped into the river, they jumped.

[They search for the photograph in a book].

MI: ¿On what page does it appear?

BG: I don't remember. ¿Was it at the beginning? But it is here... There is another book but no..., it is sold out, where is that picture...

HU: ¿What year was this?

BG: In nineteen sixty and.... Here, it was here...

MI: Yes, these are the ones.

HU: These Sisga suicides come from a newspaper...

BG: Of a photograph, of impacting news, they have their picture taken and then they commit suicide, and they send the photograph to relatives. They were, was... They had mystic craziness: he, and he then thinks that everything is a sin and the only way of protecting her is killing them.

HU: Those paintings here –from nineteen sixty three, sixty four, sixty two–, they are prior, before you discover ...

BG: Yes, before.

HU: And that discovery of images in 'journals', newspapers, changes your painting

BG: Yes, that is the discovery, yes; that is the discovery.

HU: It is interesting because in Germany, at the same time Gerhard Richter made something worldly, that in the sixties Nam June Paik begins working on the TV

BG: With images, from newspapers, from graphs, yes.

HU: Yes, because here is not much photography...

BG: No, there is from books.

HU: It has more of Nicolas de Staël...

BG: Yes, yes. And some times I would look at the negatives, and then what I painted was the negative. And this is now Botero, ¿no? There is an influence from Botero [shows].

MI: There is a strong influence from Botero, yes...

HU: They are Lyndon Johnson, those drawings from the sixties and...

BG: ...but the face is Johnson, the former president of the United States, what I would see in Life Magazine. I guess the first time I began working with news was with Lyndon B. Johnson, in this. But I was bored to tears, I taught it was horrible, then, this is from a newspaper, but it is later on.

HU: Everything is a lie, I am Anastasia from a newspaper.

BG: Yes. But this was the discovery.

MI: Yes, here is when this work is consolidated.

HU: This is one of the epiphany paintings.

BG: Yes, yes; they are three, they are three and I began to work... At that time I left for Holland; I had already painted the Siga suicides, I left for Holland, I studied about six months at the van Beeldende Kunsten Academy, something like that, in Rotterdam -De Kooning studied there-. So when I returned a friend had all those clippings from a local newspaper, poorly printed, what I liked was that the news were poorly printed, it was not then, the present printings, they were full of drippings, just like that. So

he had collected for me a series of news just like that and I defined myself, ¿no? And later on comes the discovery of ... Ah, this made me look for popular pictures...

MI: The Molinari

BG: The Molinari pictures, yes.

HU: It is interesting that the newspapers are images, not so much of important news but of small news...

BG: Yes...

HU: ...Gide, the fait-divers. Félix Feneón writes an incredible book, *Fait-divers* by Félix Feneón...

BG: Yes, *Fait-divers*. I just found out in Rosalind Krauss book *Art since 1900*, here they talk about..., and in Rosalind Krauss book which I read recently, *Los papeles de Picasso* (Picasso's papers), here I read about Feneón.

HU: Yes, it makes me think in Feneón.

BG: fait-divers [laughs].

HU: ¿Where does the interest for fait-divers come from?

BG: Through the suicides, ¿no? From the news. I begin to see in the newspapers the announcements -without knowing about Warhol-, the announcements of "Only ten minutes daily", of the fighters ... Not everything was death, not everything was a tragedy but also the other things... I liked it because they were poorly printed: this is definitive.

HU: ¿Is there any information in Colombia in the sixties about the American Pop-Art, of the European Pop-Art?

BG: Not European. In Life Magazine there was news of Pop, and the magazine arrived in Spanish. There was also another magazine... Ah, also in the newspaper *El Tiempo* in 1964 they began to write about Pop. But I wasn't interested;

I can't even remember having seen an image of Warhol. I didn't like it. I don't know why: I didn't like it. I liked more what I had studied at the University, the abstract expressionism and other things ¿no? But no, no... A lot of people associate me, says Beatriz González saw Warhol; but I... I was not interested.

HU: It is interesting because Holland Cotter, we read earlier this morning, he wrote about his contributions with [¿?] and says that his work has parallels with Andy Warhol's work, because "they handle similar popular material, from the newspapers, going from tragedies in the tabloids to the Last Meal -the Last Meal included-; both capture their images in minor art forms: Warhol in silk industrial screen, González on cheap furniture; Both hide a passionate social observation art, behind a façade of studied neutrality. Warhol, of course, was a key player in the international institutional market. González decided to forge an artistic universe parting from her own reality, of notable richness and depth. So, it is no surprise to know that when in 1984 in Colombia a catalog was being prepared, she insisted that the book were titled Beatriz González: a painter from the province". I am very interested in this definition of 'painter from the province'.

BG: A painter from the province but not a provincial girl [laughs].

HU: Big difference, yes.

BG: Big difference, yes. Regarding the painter from the province, I named it like that because, well, my ancestors are all regional people ¿right? They all come from Santander, a single state, there is no mixed blood from other regions. I am not part "paisa" or part I don't know what: only this region. I have not detached from the region, from the light of the region, from the architecture; The

Holy Family –the Catholic Church– it had all the fake marble and the benches and pews were painted... and the dome was yellow and orange. Then I felt a force from the color. When I discover the Sisga suicides, and search the popular pictures, I understand something regarding the taste, because my mother was very sophisticated: the furniture in my house was cubists and all of that, my mother was very sophisticated, but I rejected that. Then I feel that my tendency is towards the province, for the regional province, from the regional part. For me it is very important the regional aspect.

HU: This is important because Édouard Glissant, the Martiniquais philosopher, writer and poet –who lived in France–, says that we can only comprehend the world [capire] if we comprehend [capiamos] well a place. Otherwise we cannot be global...

BG: You use the verb 'capire', I have heard it several times. I 'capire', you 'capire'...

HU: Yes, my Spanish is a little difficult...

BG: Yes, Italian [...].

HU: ...It is a hybrid... And I am very interested in your local influences, the Colombian art, painters, or also other art. ¿How does the local art influence you?

BG: Botero, above all, Botero. I do not see any... Other local, no.

HU: And you know Botero well when...

BG: I met him..., it so happened that Marta Traba was my teacher, and she had discovered Botero.

HU: ¿Is Botero a professor?

BG: No. Never. But Marta Traba was my professor and she adored Botero, so

when we were studying she was all the time talking about Botero, all the time; so it seemed to me that Botero had done it all and that I could do nothing. So when I was doing the "Suicides" drawings I figured that I didn't want to be Botero. I loved Botero but I didn't want to be Botero. I was something different. He is the only painter... Obregón had no influence; Roda, as my professor regarding the paint stroke, the trade, but not what he painted, ¿right?

HU: ¿Art, lets say, of centuries back, the art from here, also the Pre-Columbian art? ¿Yes?

BG: No, no; at that moment there was no such peak. Neither the Colonial art; I liked the paintings of the Republic, from the Republic period, from Figueroa and those, but to make fun of them, to laugh, ¿OK?, to do something else.

HU: And when you begin in the sixties... it is interesting because there is another text from Carmen María Jaramillo, ¿right? Cotter writes about his western references and you write about the Colombian references, and say that there were artists' production phenomena in the sixties, which is object and image fragmentation coming from an enormous daily life in Colombia. Many artists work over collages but you are interested in interpreting the most different forms of representation. I am very interested in your dialogues with artists from your generation, from the sixties and who are your friends or artists with whom you exchanged ideas, and to know if they were from any movement or from just a lonely practice [piuttosto].

BG: No. The only friend with whom I wrote and discussed art was Luis Caballero. I correspond with him since sixty three...

HU: ¿And who is Luis Caballero?

BG: Luis Caballero is a painter who died

several years ago, he is a very figurative painter and a very Colombian painter, from the capital, and he lived in Paris...

MI: He shared a workshop with Christian Boltanski; Christian's first workshop he shared with Luis Caballero.

BG: A draftsman, very... ¿academic, could we say?

MI: Yes, very academic.

BG: Academic, he only paints the human body, and naked men's bodies; then he is an artist very opposite from me, but at that time I thought that the best thing in the world was Pop. He would write from Paris and said: "the only good there is, that saves art, is Pop". Luis is a very curious person, ¿no? I have a beautiful correspondence...

MI: You must publish it.

HU: ¿Is it published?

BG: No, no. I took it to the Banco de la República to see if they would publish it, there is one with small drawings, from him, very beautiful...

MI: Let's publish it...

HU: Important, ¿no? It is an urgent book...

BG: [laughs]... yes, OK, so, if you like let's go sit, I get this out...

HU: ¿Can you talk about the TV? Because the TV is an incredible work, ¿eh?

BG: [laughs].

MI: We just arrived from Feliza Burstyn's home...

BG: Ah, ¿did you see the night stand, mine?, ¿Yes?

MI: ...no

HU: You have a TV like that, here; they also have your TV from the seventies in their home.

BG: ¿Felisa? Ah, the appliance...

MI: Yes, because people commented that she left in the eighties, exiled, and that in the eighties [...] she died, and that she was exiled in Turbay's period, it was an absolute persecution.

BG: Ah, I know understand, yes. He was a person very... The president brought the color television here, this president Turbay; and he was a very, very... lacking ethics, and it was a very violent moment for the country, it was a time when the safety statute was established; eh... it was a very scary thing, if you had been in Cuba you were in danger of being imprisoned... So I decided to paint it, and dedicated myself to it, I made curtains, I did all of that, I became..., I was the courtesan painter.

HU: Yes, like Goya.

BG: Like Goya [laughs].

HU: It is interesting because the poet Czeslaw Milosz, who is one hundred years old who I visit in Poland since several years back, tells me that a 20 Century painter, poet, architect is always influenced by the images in movement, and my question is –because that is an object with images in movement– is it ¿have your painting been influenced by the images in movement?

BG: Yes, a lot, the television a lot, but the television of the poor. I am not interested in rich people: the television of cheap media. This one was very nice because when one would plug it in it would sparkle, but it is already broken, it has no repair [laughs].

HU: ¿Have you been influenced by the cinema? ¿Are movies important for you?

BG: Totally. Antonioni, Fellini, but must of all Antonioni... and Bergman.

HU: ¿And why Antonioni?

BG: The images, the composition... ¿no!

I think he is the best director in the movie world. And Bergman. I like Bergman for the chaos, because at the time I was painting the crimes, crime bedrooms, they are in a big mess, a lot of chaos. So I was interested that things were not...

MI: ...perfect.

BG: ...perfect, yes.

HU: ¿Do you ever experiment with film, or never?

BG: Never, never. But I loved it, and all my conversations at that time were more about movies than art. OK, if you like let's go, let's sit, and let's go over there, now, to the other side.

HU: We can plug it in there. ¿It is a fantastic interview! I am delighted.

BG: [Laughs]

HU: Books. Because I am very interested in the publishing dimension ... ¿Do you have any books of artists or cooperation with poets?

BG: I have written many books of artists, on artists.

HU: Ah, ¿have you written?

BG: Yes, a lot. After a long period I specialized in the 19th Century. I have written a lot over miniatures, about all those rare forms of art, the cartoon –I just made an exhibit on cartoons-. I am very interested and I dedicate to writing part time: I paint part time and I sort of write part time.

HU: ¿Are your writings published?

BG: Yes, yes. Many, most of them.

HU: There would be missing a book [Taps her on the arm] with all the writings. A compound of your writings, that is also urgent.

BG: I have written too much [laughs].

HU: ¿Do you write daily?

BG: Yes, daily.

HU: Do you also write about your work?

BG: Little; when I lecture, I write. I will send you one of my lectures, one called "Ethics is uneasiness"; it is a lecture about my painting, because every time I felt, every time that I feel uneasy, I do ethic corrections to my work.

HU: ¿How do you see the situation of 19th Century painting? Because it has been many, many years they have been talking of a crisis in painting but the painting continues, it is a paradox, ¿isn't it?

BG: ¿Painting or art?

HU: Art.

BG: [laughs] Difficult. No, there is a very strange thing: Despite experimentation, it is becoming very conservative; in other words, there is a hyper realistic view again, and for me it is very difficult to understand hyper realistic art. But I think there is a lot of sensibility, there are artists, for example a Cárdenas girl and some artists here very sensitive, ¿no? From... into space, a..., some things so subtle that one misses them, ¿right? But I don't know if they are joking or what [laughs]. In any case, I believe young artists are doing great exhibits.

HU: You have also been a teacher; Doris Salcedo is your friend. ¿Can you talk about that teaching process? ¿How does one teach art?

BG: No. You can't teach art. What Doris is thankful of is that I sent the universities letters –I began working at the Museo de Arte Moderno- in order to invite the students who wanted to come. I was going to teach them art history – it was 'art history'-. But the Museum at that moment –now it is a poor thing,

but at that moment it was so good and things would arrive from the MOMA, the Avnet Collection arrived, marvelous things would arrive ¿no?, ¿do you remember that [...]?- well, it was very good, so I taught them contemporary art history, but I also had to prepare them for the exhibits. So I sent that letter and Doris, and Daniel Castro showed up—he directs the Quinta de Bolívar (Bolívar's home in Bogota) - and, eh, two more. They were so good that I dedicated myself to them; my Fridays were with them. And I taught them, but one thing they are thankful for is that I forced them to read: to read books. We read *La tradición de lo Nuevo* (The Tradition of the new), we read everything new, I would bring it and we would read it. Then, that is what they are grateful for, maybe, I guess. I didn't speak of exhibits, instead...., but yes, for example, they had to study the exhibits at the museum. This is why Doris loves me for, I guess; I forced them to have a different panorama from the one in the art schools. This is why Doris says she studied with me and not at the university (laughs). But, then..., they were open to the general public.

HU: ¿And now you have the same dialog with young kids, again?

BG: ¿Today? Yes. We are reading, critically, Foster and Rosalind Krauss book, *El arte desde 1900* (Art since 1900); we are reading it, criticizing, and completing it.

HU: And it is here where you discover Feneón's thing, the fait-divers.

BG: Yes, there; I discover there the fait-divers.

HU: And talking of the fait-divers I am very interested in the file. For example Gerhard Richter, the German painter with whom I have worked a lot, has a very large file of all the articles and all

his images in newspapers, he saves them in a box [a cassa]. You probably do the same...

BG: Yes I do, yes. I have a box, and there I have a box with newspaper clippings, images, everything saved. We are doing a work with the Universidad de los Andes: I am going to donate to the Universidad de los Andes my reasoned catalog, but with the sources: this painted originated in this news, this other one in this one; it is very nice, a very nice work.

HU: ¿Do you have a system for your files? ¿Is it a special order or in a nice disorder?

BG: [Laughs] it is half order and half disorder. It is a box of dead file, a dead file box but divided. For example, 'floods'; for example 'the guerrilla', for example 'the portraits', photographs I like, then I am

HU: ¿Do you categorize?

BG: Yes, yes.

HU: ¿How do you chose an image? There are million of images nowadays, on Internet...

BG: But I don't use Internet, no.

HU: But in the newspapers, ¿hundred of thousands images in newspapers!

BG: ...And I receive some. There are people who mail me them, artists —José Antonio Suárez and all of that-, they make packages and send me the images. 'They tell me I am going to like them'.

HU: ¿How do you chose the images?

BG: They attract me, what I like: on weekends I cut from magazines, from every where, and I save and file them.

HU: ¿Do you have any new categories in the recent past?

BG: In recent years? Well, 'false positives'...

MI: ¡Ah! Imagine.

HU: ¿What?

MI: False positives are young persons or from a low social class murdered by the army and then accused of belonging to the Farc, because they get paid for every dead.

BG: Because the army established a reward for those who kill the most, to those who killed the most guerrillas.

MI: [Translate into French] the military established a reward, the more Farc members you killed, the more money you get.

HU: ¿And this is going on now?

BG: Yes, so I have a file of this, I have a file on the Palacio de Justicia (Justice Palace), I have a file of these themes ... eh, now, these [shows, out of context], I am going to do a piece eighty meters long...

MI: ¿Long? ¿Are you going back to your ... backdrops?

BG: Yes, but it is going to be very narrow.

MI: ¿Narrow? Like a frieze...

BG: ...like a frieze, yes... It is a border, it is a border; and then, this is how I am working: I found that photo, and it is sliding, then... yes.

HU: One hundred and fifty thousand paramilitary murders [she reads in one of the newspaper clippings].

BG: [she shows the images with which she is working] this one, which is that one [She points out of the field].

HU: Those are the dead... the dead Farc.

BG: They are in the boxes. Not the Farc, persons...

MI: Civilians.

BG: ...Persons who don't turn their land over to the paramilitary. The paramilitary are fighting to take over the l...

MI: [explains in French].

HU: Because the war continues...

BG: Yes, the war continues, that is true. But it has improved; we must be sincere, ¿right? There was a time when we could not leave the city, nor go to our country homes, there; because the guerrilla was there...

MI: [Translates into French].

HU: ¿Is it better now? ¿Is it better?

BG: It is true; we must acknowledge it, yes.

MI: But the price was ...

BG: The price is very grave...

MI: [translates and explains in French] the human rights were eliminated.

BG: [She nods].

HU: [Explains in French] ...Uribe, like an all powerful God [in Spanish].

Eh: ¿Uribe? ¿Tyrannized?

BG: Yes. Uribe is a crazy man. I am glad he is leaving tomorrow.

HU: ¿How do you see the future? ¿Are you optimist?

BG: Well..., we can't believe, we have already lived too much; I am too old to be optimist [laughs]. I lived through the first period of violence, they one in the fifties.

HU: Those pieces are incredible...

BG: Yes...

HU: They are all new...

BG: All new...

HU: They are all dead...

BG: The boxes, the boxes, yes.

MI: [Explains in French].

HU: Ah, the recovery of the..., the identification.

BG: The identification; then the government is called in, they find the dead bodies, identify them, and deliver them to their relatives.

HU: And here is the beginning of a painting...

BG: Yes.

HU: ¿And how do you begin working?

¿Do you draw, do you draw previously?

BG: Yes, yes, sometimes. Some I don't, some just come out. But I draw, I draw a lot.

HU: ¿Writing, drawing, is it a daily activity?

BG: Yes. I love to draw. Yes, it is..., it is a practice that also heals one a lot, because it gives me clarity, so I draw and then I color.

HU: Do you only draw from materials you find, or do you also do 'live'...?

MI: ¿Or from things you see?

HU: ¿For example portraits of situations, or most of all from newspaper images?

BG: A bit of everything, of several things, yes. Please hand me that small notebook: this is from newspapers, they are newspaper drawings... [She shows the notebook]

HU: It is amazing, because they are drawings [designs] amazing. ¿Do you have an exhibit of the drawings?

BG: No, no.

HU: They are private drawings of the process...

BG: Yes, yes.

HU: ¿Wow!

MI: What beautiful drawings, Beatriz, I had never seen them.

HU: You have the daily practice of draw-

ing and then the painting is direct...

BG: Sometimes it is the other way around, first the painting and then... [Laughs].

HU: ¿Who is she? [He shows the notebook].

BG: Ah, it is a lady that the paramilitary killed, I drew it last year. They first had killed Yolanda Izquierdo, ¿right? And then they killed this one; because they fight for land.

MI: They want to recover their land, so they kill them; they are women leaders.

BG: It is curious ¿isn't it? Because they receive the land from the same paramilitary; Carlos Castaño gives them the land, and then another paramilitary comes along and takes it away. And they fight for the land, which were not very legal to begin with, and they kill them. I was going to show you –but I don't have it here– a very small register we made at the Salón Nacional, and people would take it and kept it in their wallets. I have it for you.

HU: It is like a portrait gallery, internal, of your work. ¿Are these historic? Bolívar...

MI: This is very early...

BG: Bolívar, yes, Queen Elizabeth [laughs].

OBRAS

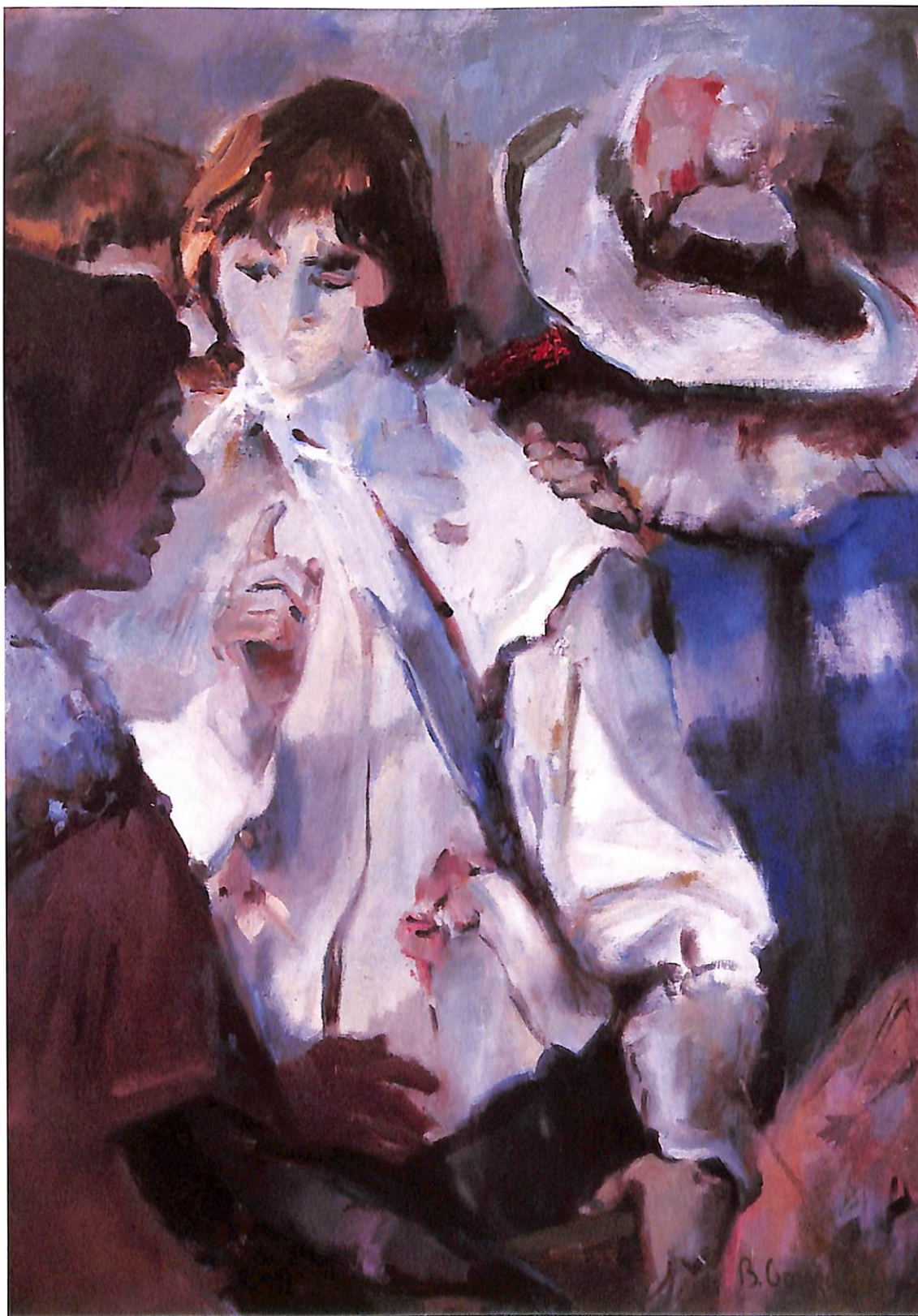






Izq | Manzana. 1962. Óleo sobre cartón. 51.5 x 31.5 cm. Colección particular, Medellín.

Der | Estudio de clase con Juan Antonio Roda. 1962. Óleo sobre lienzo. 93 x 70.5 cm. Colección particular, Bogotá.













Izq | Encajera en la noche de la Rendición de Breda. 1964. Óleo sobre lienzo. 100 x 85 cm. Suramericana de Seguros, Medellín.
Der | Encajera. 1963. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm. Colección particular, Bucaramanga.

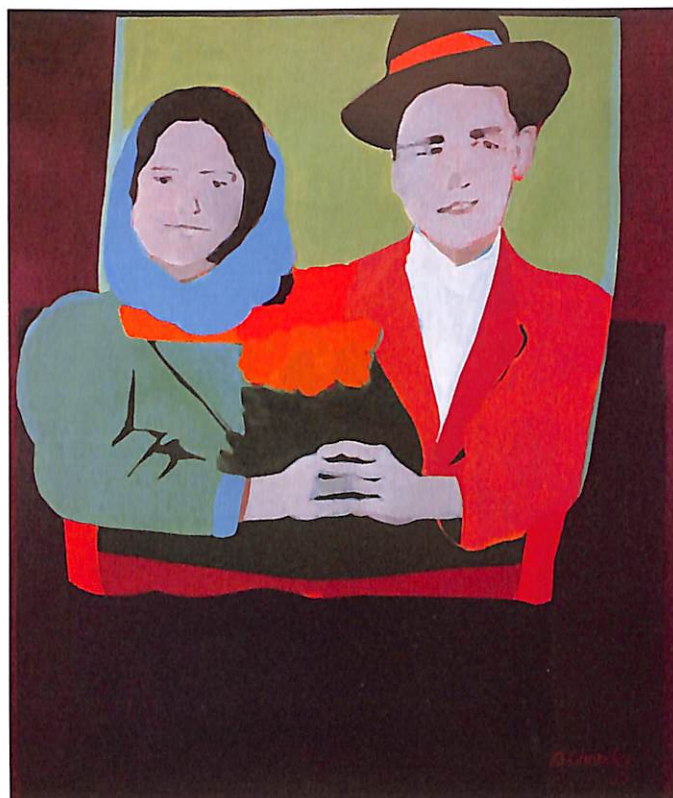


Izq | Encajera negativa. 1963. Óleo sobre lienzo. 80 x 70 cm. Colección particular, Medellín.

Der | Encajera almanaque Pielroja. 1964. Óleo sobre lienzo. 100 x 85 cm. Colección particular, Bogotá.





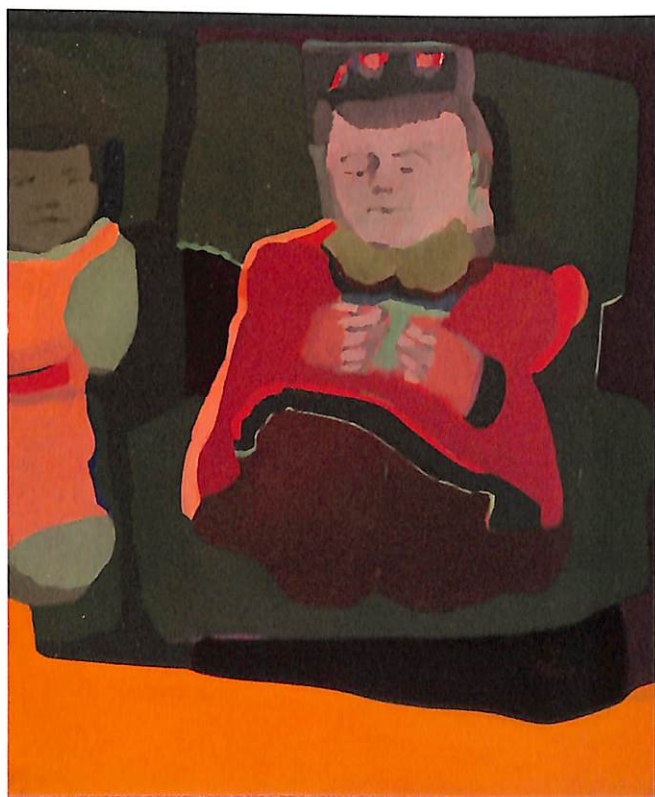


Los Suicidas del Sisga N°1. 1965. Óleo sobre lienzo. 120 x 100 cm. Colección particular, Bogotá.





Estirpe. 1967. Óleo sobre Itela. 92 x 107 cm. Museo de Arte Moderno de Bogotá.



Izq | Niña Turca. 1965. Óleo sobre lienzo. 100 x 85 cm. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
 Der | Foto estudio N° 3. 1967. Óleo sobre lienzo. 120 x 81 cm. Colección particular, Bogotá.



50



Calarcá. 1967. Óleo sobre lienzo. 110 x 130 cm. Colección particular. Bogotá.



Náyade y nenúfares. 1967. Óleo sobre tela. 70 x 80 cm. Colección particular, Bucaramanga.

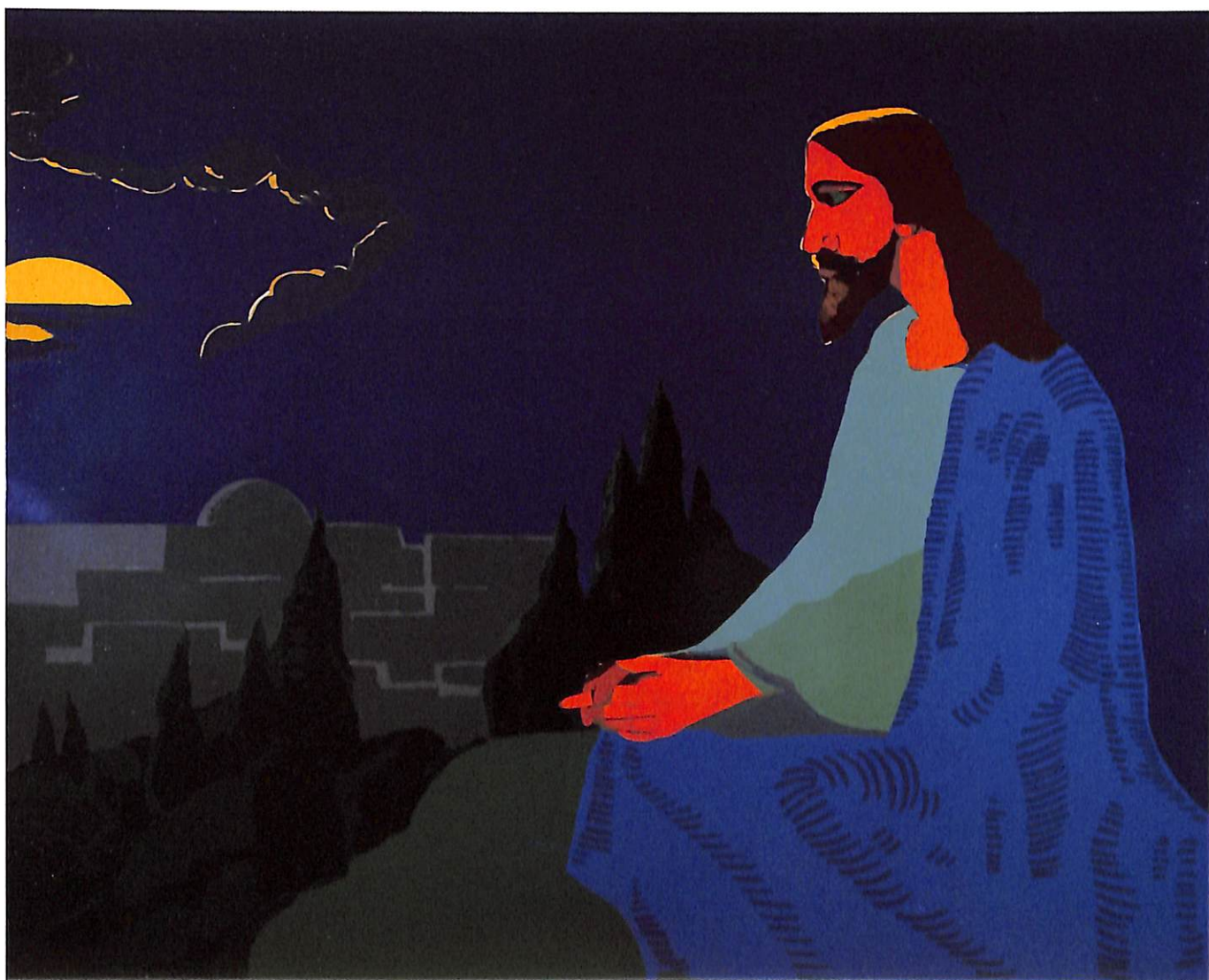




Naturaleza in situ. 1971. Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble metálico. 125 x 125 x 95 cm. Colección particular, Medellín.



Ánimas benditas. 1967. Óleo sobre lienzo. 120 x 100 cm. Colección particular, Bucaramanga.











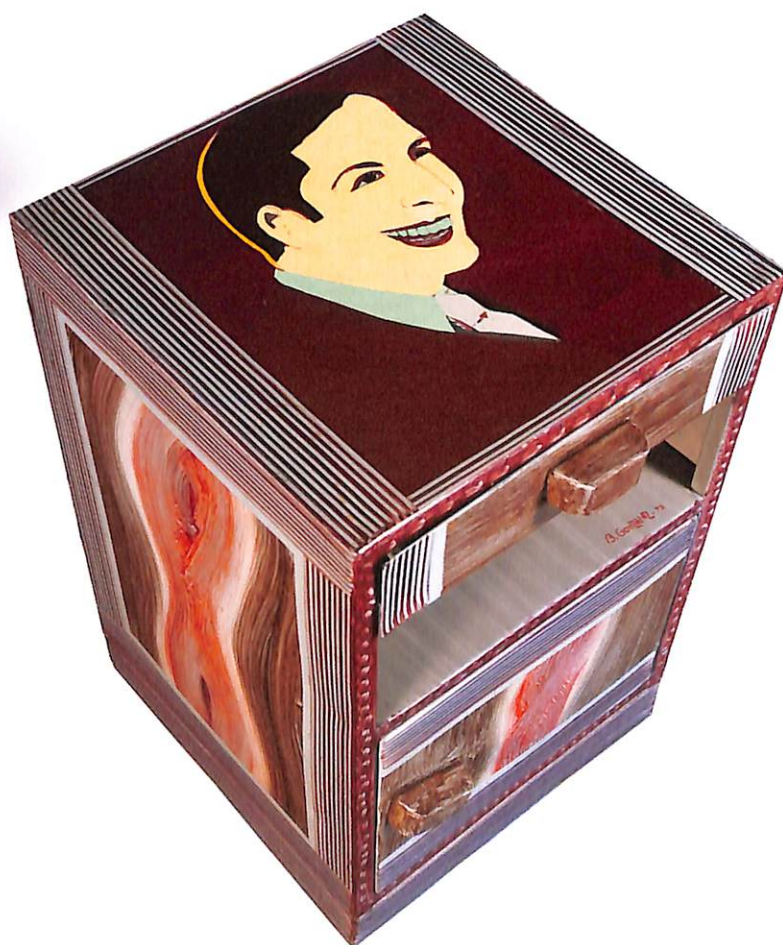
















67







Canción de cuna. 1970. Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble metálico. 70 x 150 x 105 cm. Colección particular, Bogotá.





Mesa Braque. 1975. Esmalte sobre lámina de madeflex ensamblada en mueble de madera. Diámetro: 59 cm. Altura: 37 cm. Colección particular, Bogotá.



73

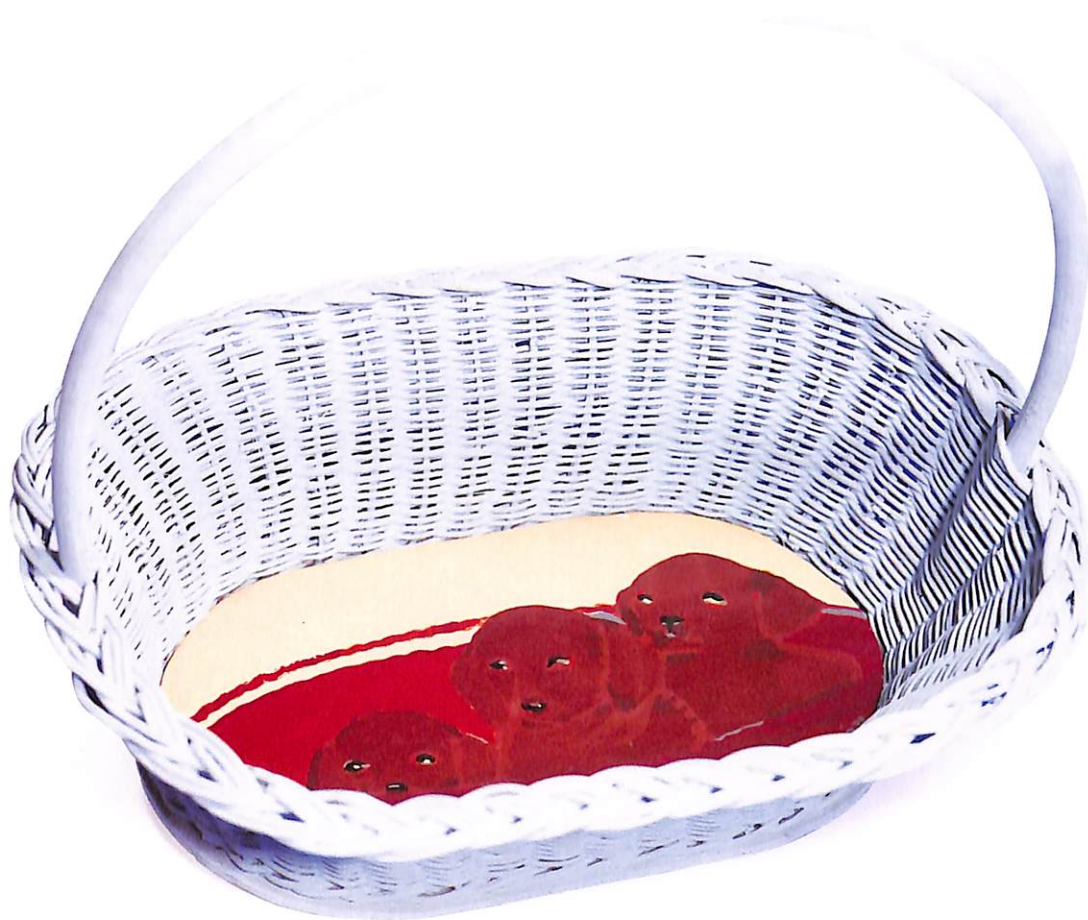






Nací en Florencia y tenía ventiseis años cuando fue pintado. 1974 Mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja).
Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble de madera. 200 x 96 x 24 cm. Colección particular, Bogotá.







Platón Degas. 1975. Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en objeto metálico. Diámetro: 70 cm. Altura: 20 cm. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

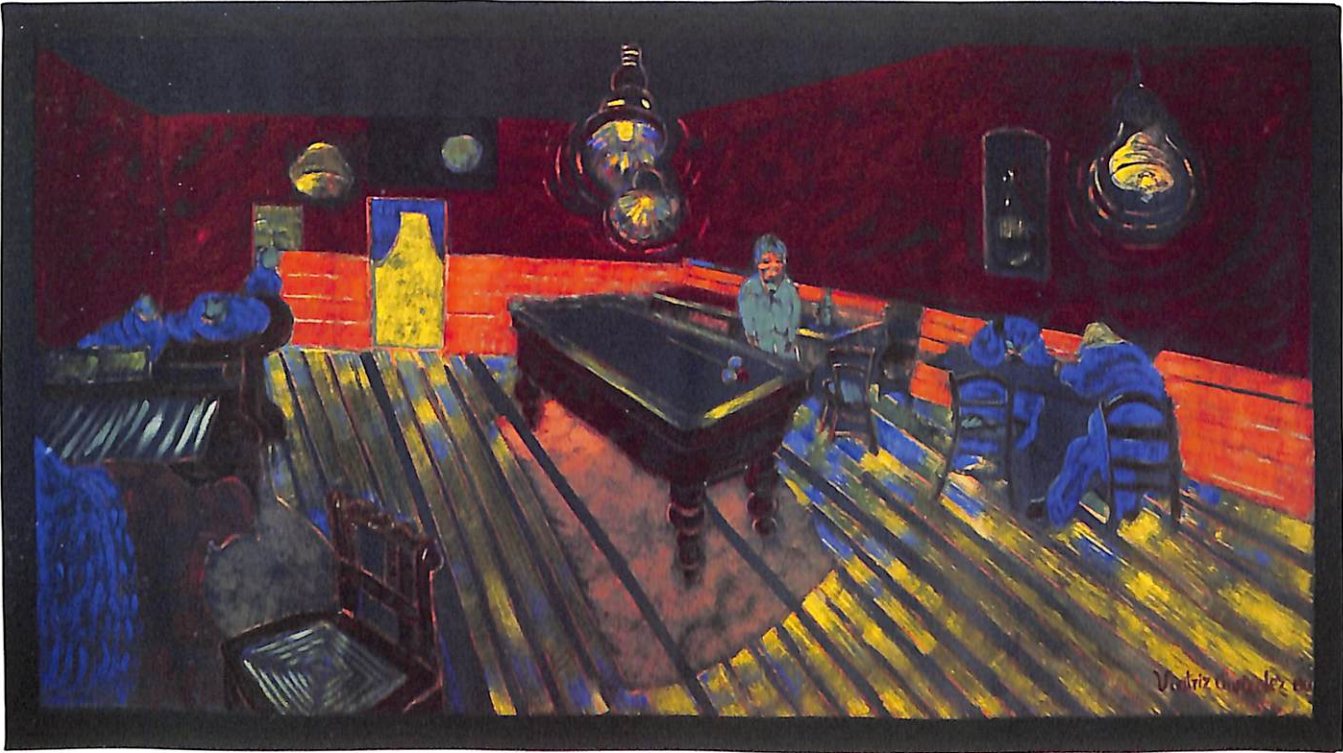


Der I Viva España. 1976. Esmalte sobre objeto de cerámica. 27 x 20 x 6 cm. Colección particular, Medellín.

Izq I Klunk. 1974. Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en objeto metálico. Diámetro: 15 cm. Altura: 4 cm. Colección particular, Bogotá.



Los bombones de Renoir. 1976. Esmalte sobre lámina de madeflex ensamblada en objeto de cerámica. 12 x 17 x 14 cm. Colección particular, Medellín.



Billares Bochica. 1980. Acrílico sobre tela 120 x 230 cm. Colección particular, Costa Rica.



























Televisor en color. 1980. Esmalte sobre televisor. 44.5 x 61.5 x 33 cm. Colección particular, Brasil.



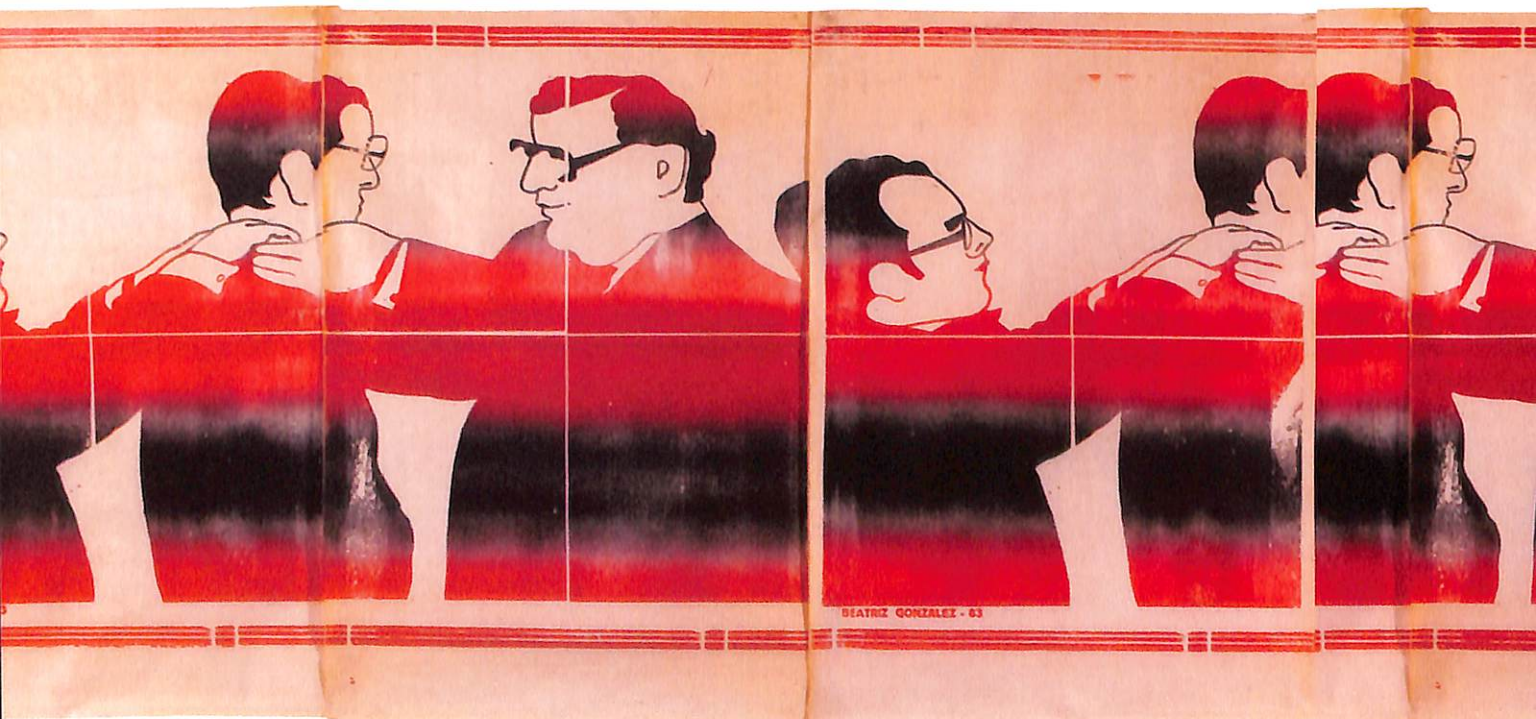
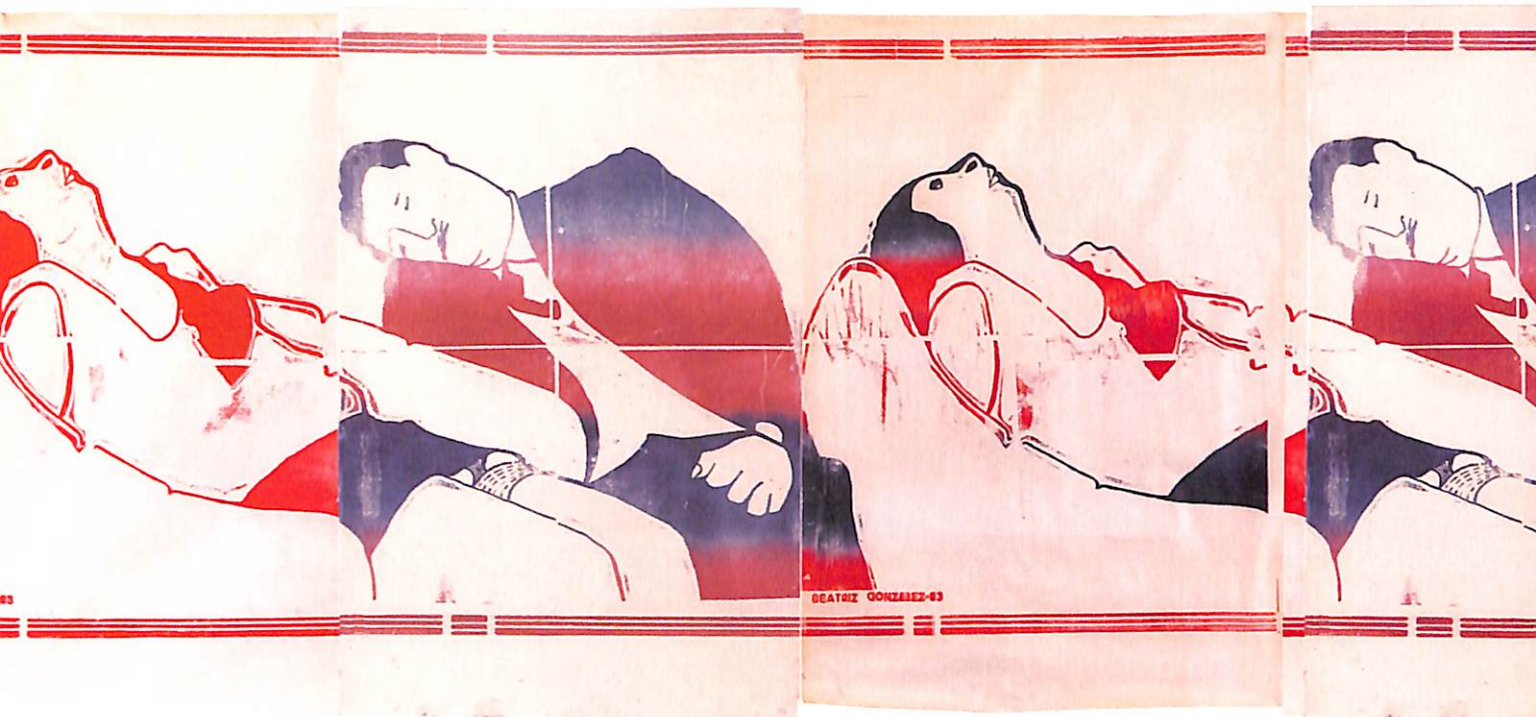


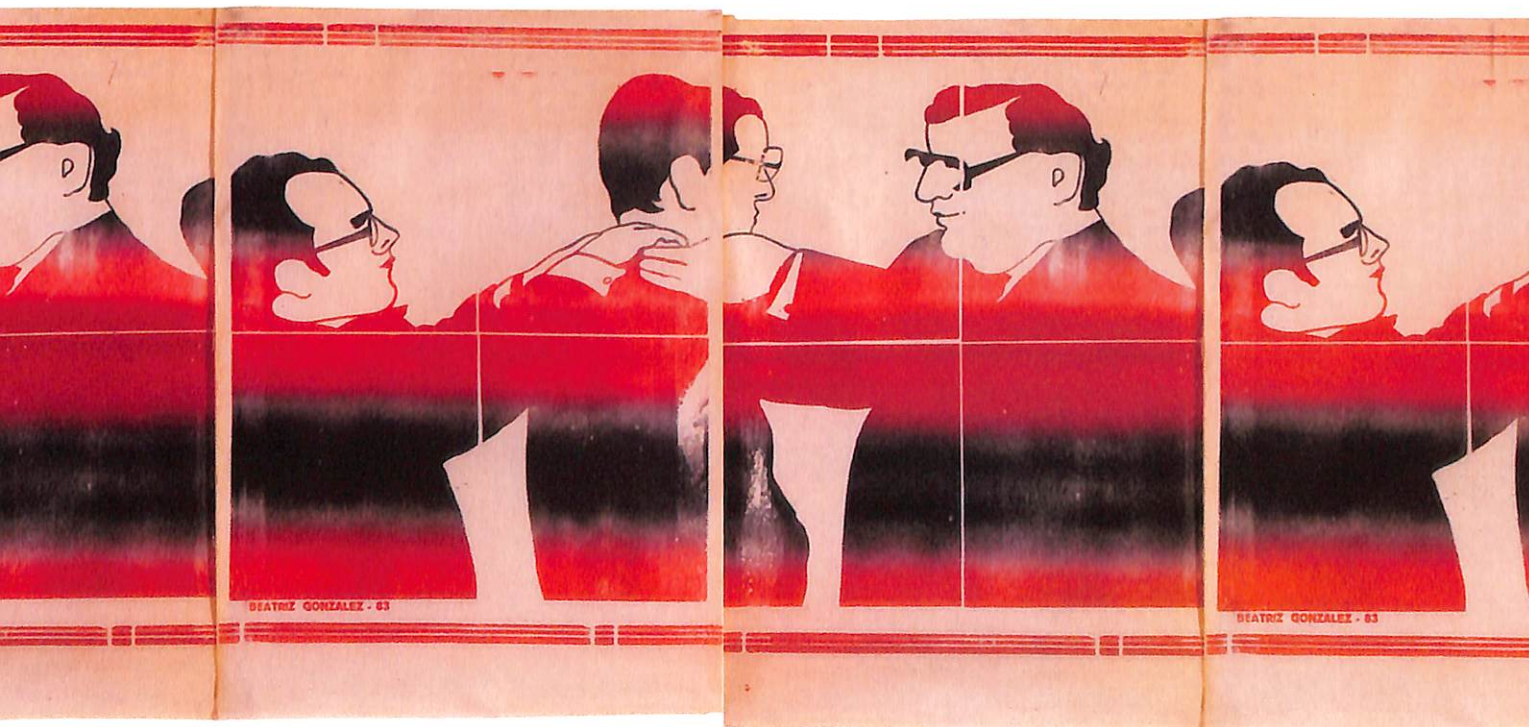
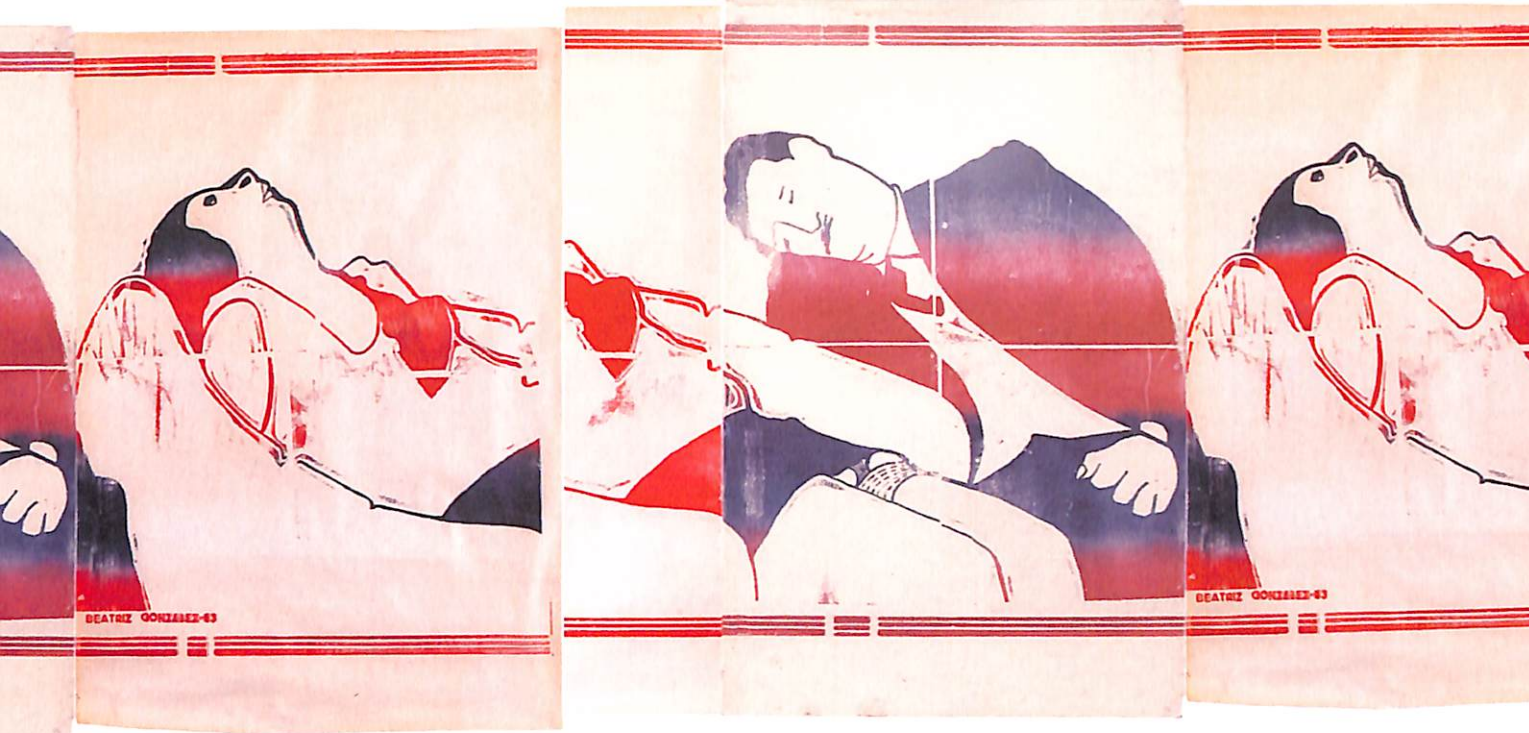


Páginas siguientes:

Sup | Zócalo de la tragedia. 1983. Tipografía sobre papel. Edición de 500. 100 x 70 cm. Colección particular, Bogotá.

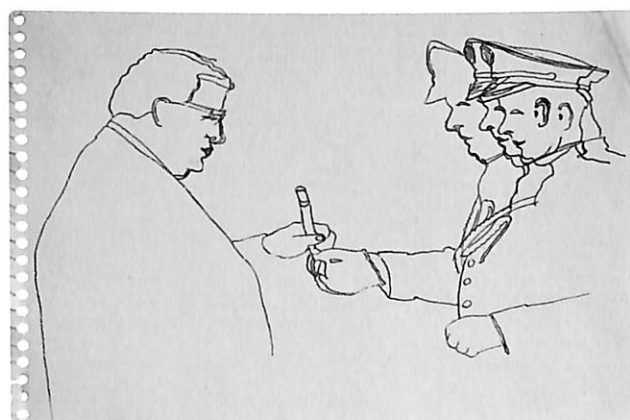
Inf | Zócalo de la comedia. 1983. Tipografía sobre papel. Edición de 500. 100 x 70 cm. Colección particular, Bogotá.







Turbay y ministro. 1981. Técnica lápiz, tinta y témpera sobre papel. 22 x 15 cm. Colección particular, Bogotá.





Páginas siguientes:

Plumario colombiano. 1983. Serigrafía sobre papel. 50 x 5000 cm. Colección particular, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Colección Banco de la República.



Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

Este Gobierno no tiene dueños

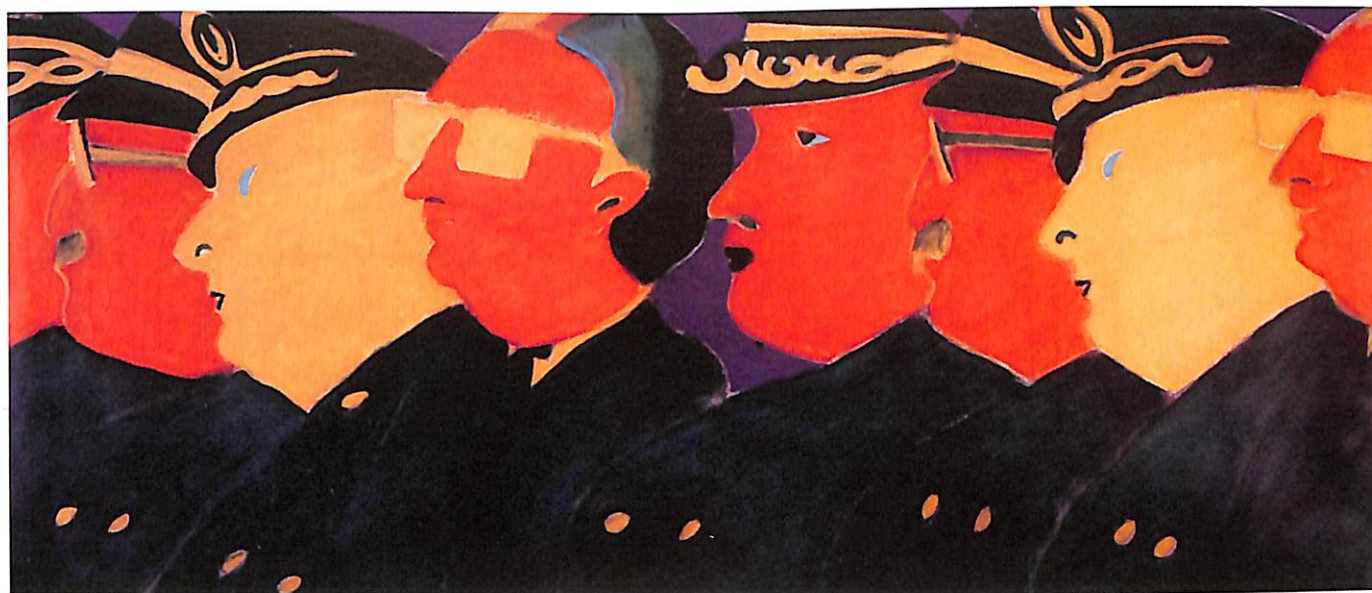
Este Gobierno no tiene dueños



Todo artista tiene su época dorada. 1985. Esmalte sobre matero de barro. 224 x 38 x 32 cm. Colección particular, Bogotá.









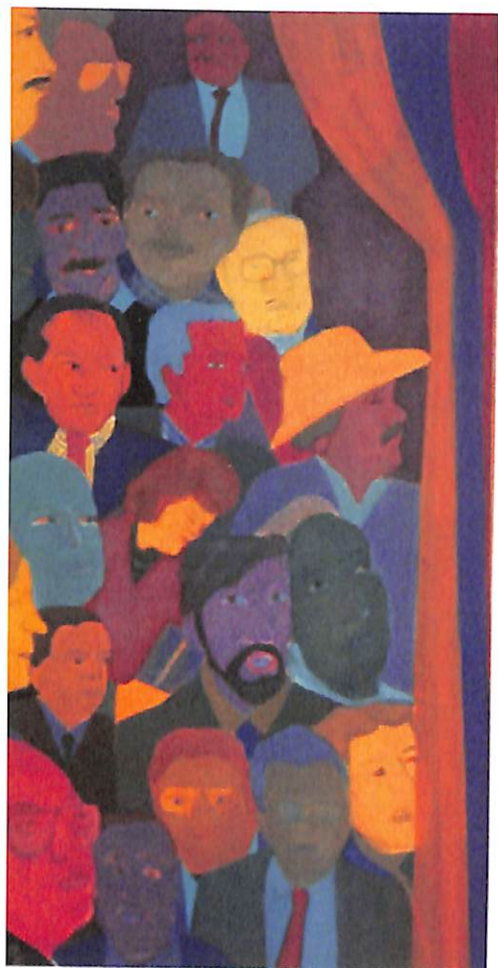
Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico. 1987. Óleo sobre papel. 150 x 150 cm. Colección particular, Bogotá.



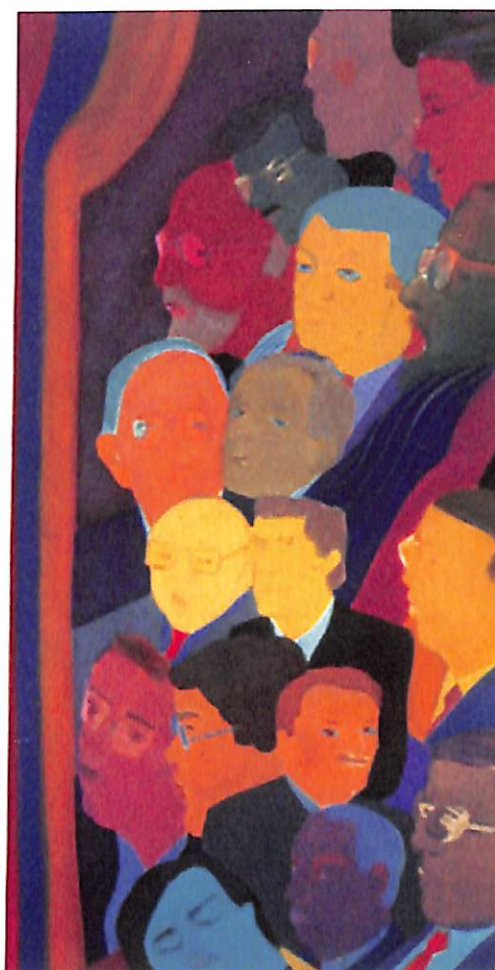


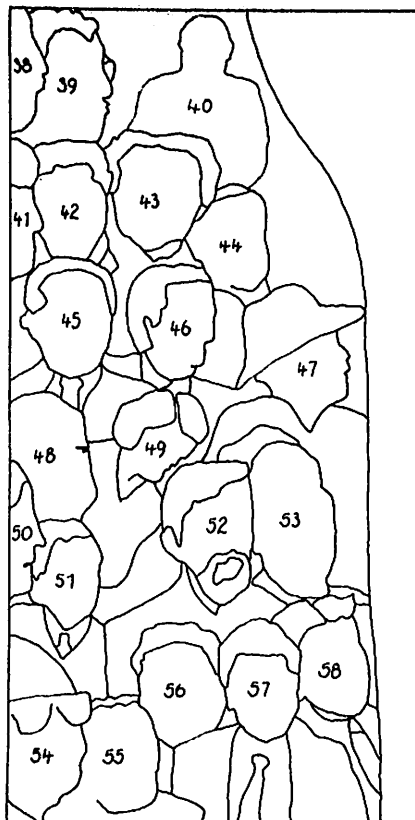




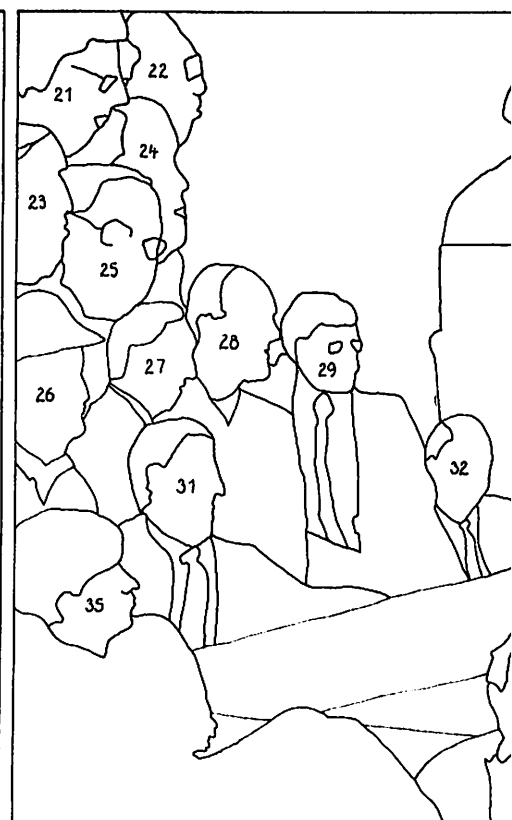


La constituyente. 1991. Óleo sobre tela. 150 x 300 cm. Casa de Nariño, Bogotá.

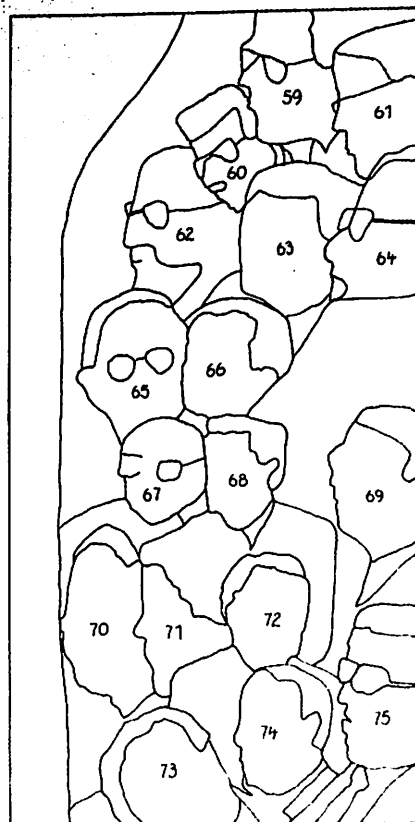
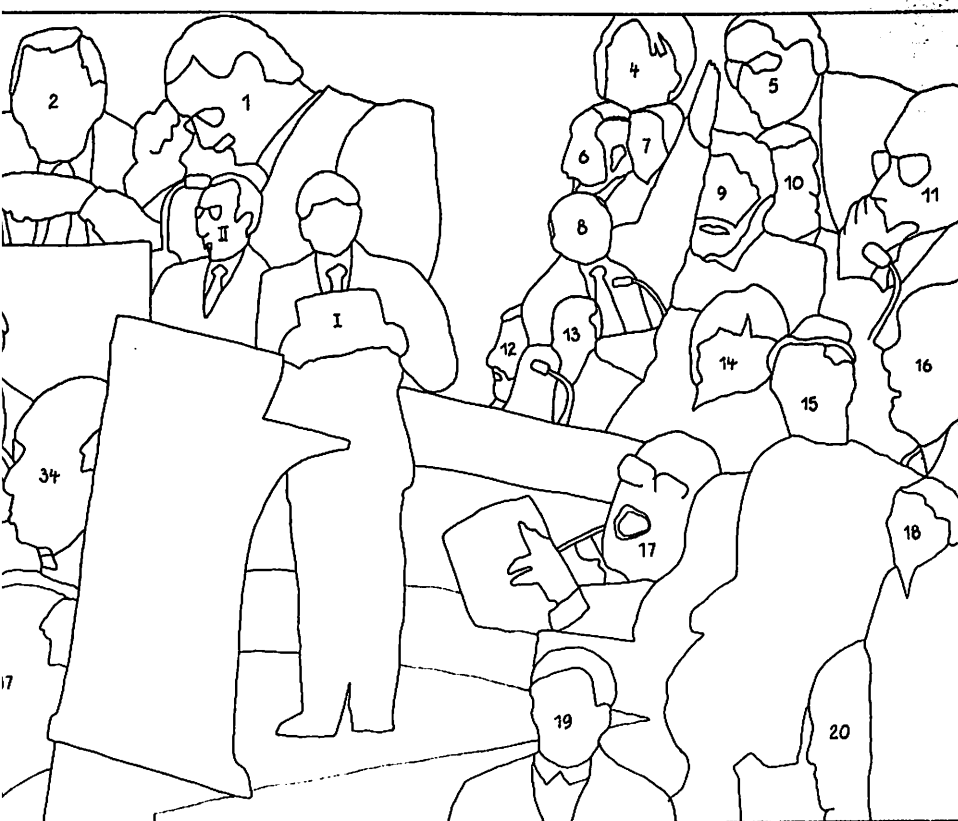




38- Germán Toro Zuluaga
 39- Jaime Fajardo
 40- Abel Rodríguez Céspedes
 41- Darío Mejía
 42- Héctor Pineda Salazar
 43- Germán Rojas Niño
 44- Valentín González (alias)
 45- Jesús Pérez González-Rubio
 46- Mariano Ospina Hernández
 47- Marcos Chalita
 48- Alvaro Cala Hederich
 49- Helena Herrán de Montoya
 50- Carlos Ossa Escobar
 51- Augusto Ramírez Cárdena
 52- Alvaro Echeverry Uruburo
 53- Tulio Cuevas Romero
 54- Daniel Abello Roca
 55- Rafael Molina Giraldo
 56- Oscar Hoyos Naranjo
 57- Guillermo Guerrero Figueroa
 58- Arturo Mejía Borda



21- Carlos Holmes Trujillo García
 22- Julio Salgado Vázquez
 23- Luis Guillermo Nieto Roa
 24- Diego Uribe Vargas
 25- Jaime Benítez Tobón
 26- Alfonso Peña
 27- Juan Gómez Martínez
 28- Hernando Londoño Jiménez
 29- Rosenberg Pabón Pabón
 30- Alvaro Leyva Durán
 31- Armando Holguín
 32- Rodrigo Lloreda Caicedo
 33- Miguel Santamaría Dávila
 34- Otly Patiño Hormaza
 35- María Mercedes Carranza
 36- Angelino Garzón
 37- Misael Pastrana Borrero



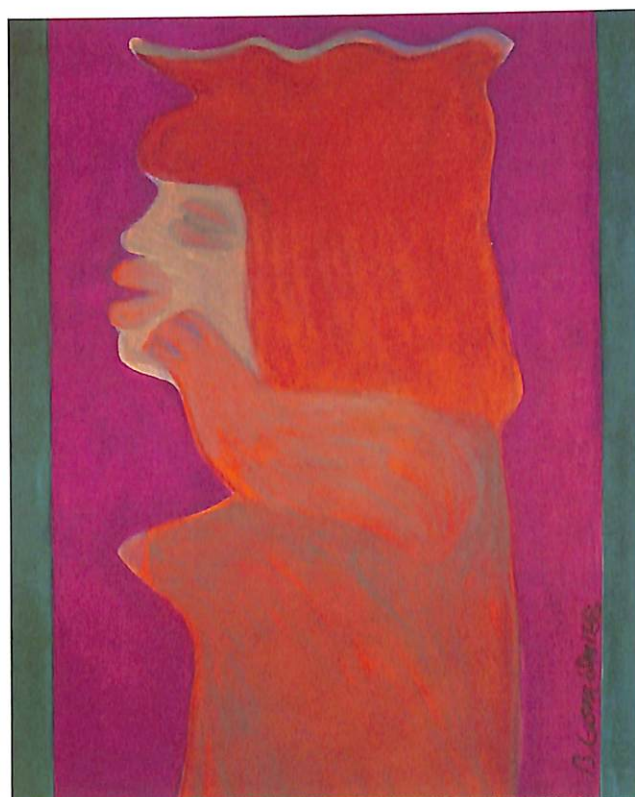
- 1- César Gaviria -
Presidente de la República
- 11- Humberto de la Calle Lombana-
Ministro de Gobierno

- 4- Aída Abella Esquivel
- 5- Jaime Castro
- 6- Carlos Lleras de la Fuente
- 7- María Teresa Garcés Lloreda
- 8- Antonio Galán Sarmiento
- 9- Guillermo Perry Rubio
- 10- Miguel Antonio Yepes Parra
- 11- Carlos Lemos Simmonds
- 12- Eduardo Verano de la Rosa
- 13- Augusto Ramírez Ocampo
- 14- Francisco Rojas Birry
- 15- Lorenzo Muelas Hurtado
- 16- Alfredo Vásquez Carrizosa
- 17- Alfonso Palacio Rudas
- 18- Orlando Fals Borda
- 19- Fernando Carrillo Flores
- 20- Alberto Zalamea Costa

- 59- Carlos Rodado Noriega
- 60- Fabio Villa Rodríguez
- 61- Rodrigo Llorente
- 62- Hernando Yepes Arcila
- 63- Cornelio Reyes Reyes
- 64- Carlos Giraldo Angel
- 65- José María Velasco Guerrero
- 66- Guillermo Plazas Alcázar
- 67- Jaime Ortiz Hurtado
- 68- Raimundo Emiliani Roman
- 69- Juan Carlos Esquerro Portocarrero
- 70- Gustavo Zafrá Roldán
- 71- Eduardo Espinosa Falcón-López
- 72- Jaime Arias López
- 73- Iván Marulanda Gómez
- 74- Hernando Herrera Vergara
- 75- Juan B. Fernández Rencoret

- 1- Horacio Serpa Uribe
- 2- Alvaro Gómez Hurtado
- 3- Antonio Navarro Wolf







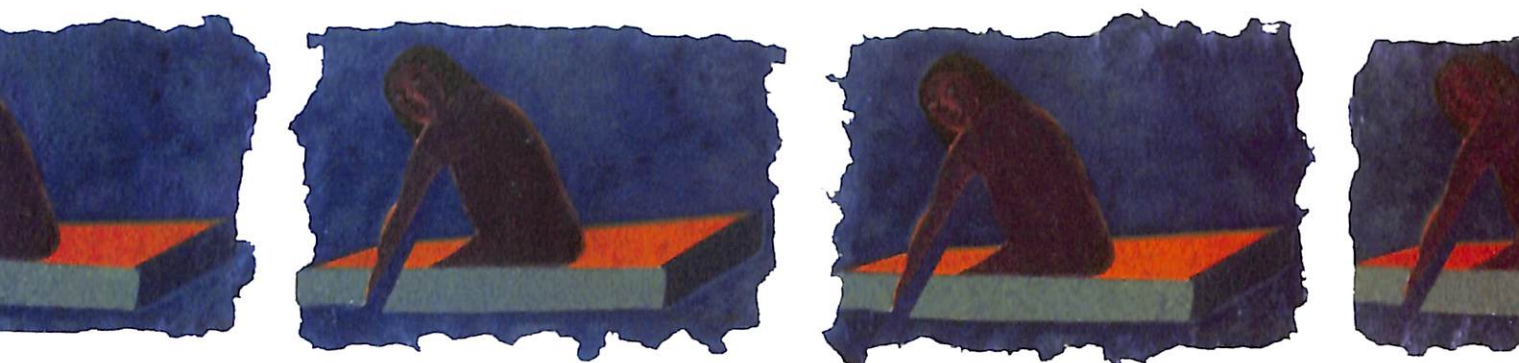




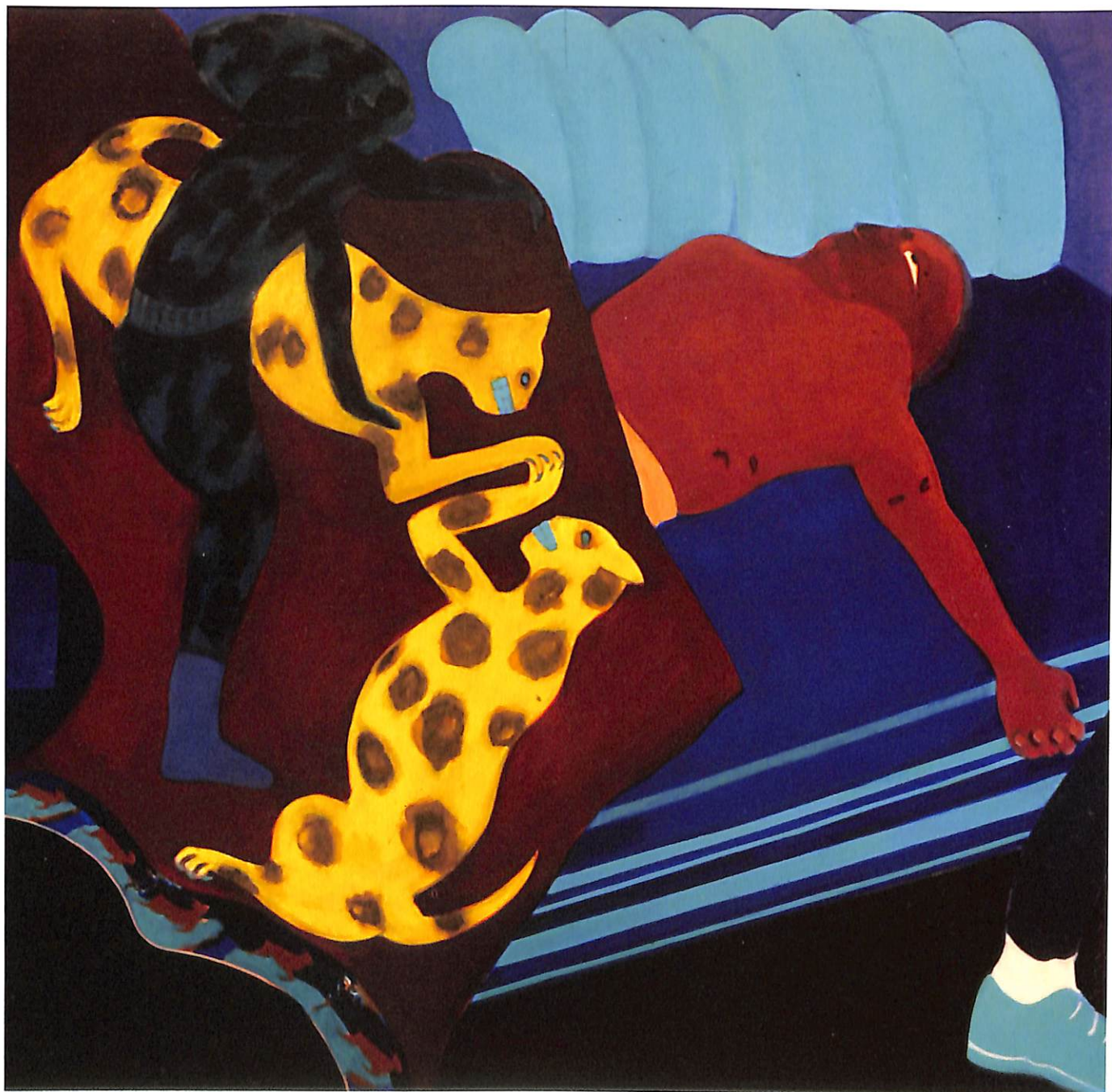


Remero. 1992. Carboncillo sobre papel. 146.5 x 143.5 cm. Colección particular, Bogotá.









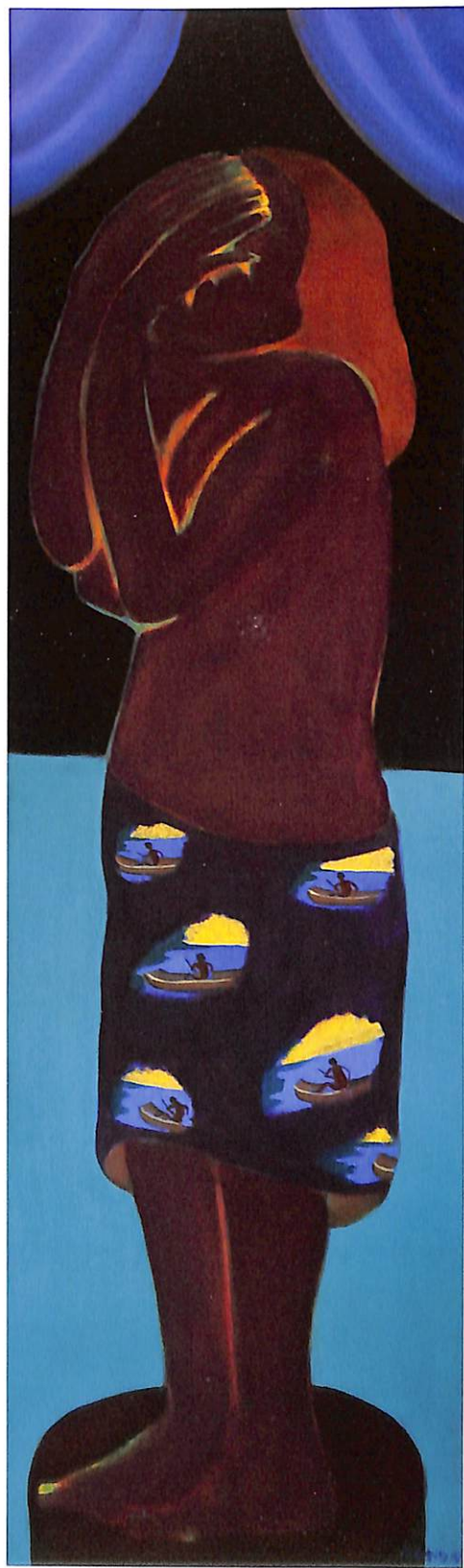
Tapen, Tapen. 1994. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm. Banco de la Republica, Bogotá.



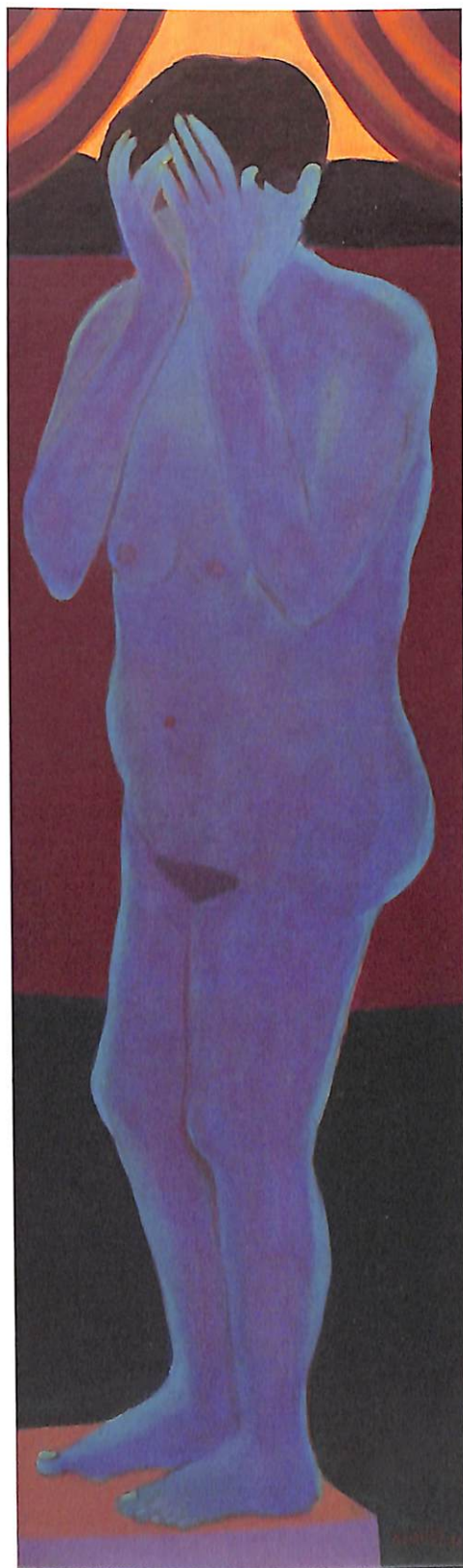


Apocalipsis camuflado. 1989. Óleo sobre papel. 150 x 150 cm. Colección particular, Bogotá.



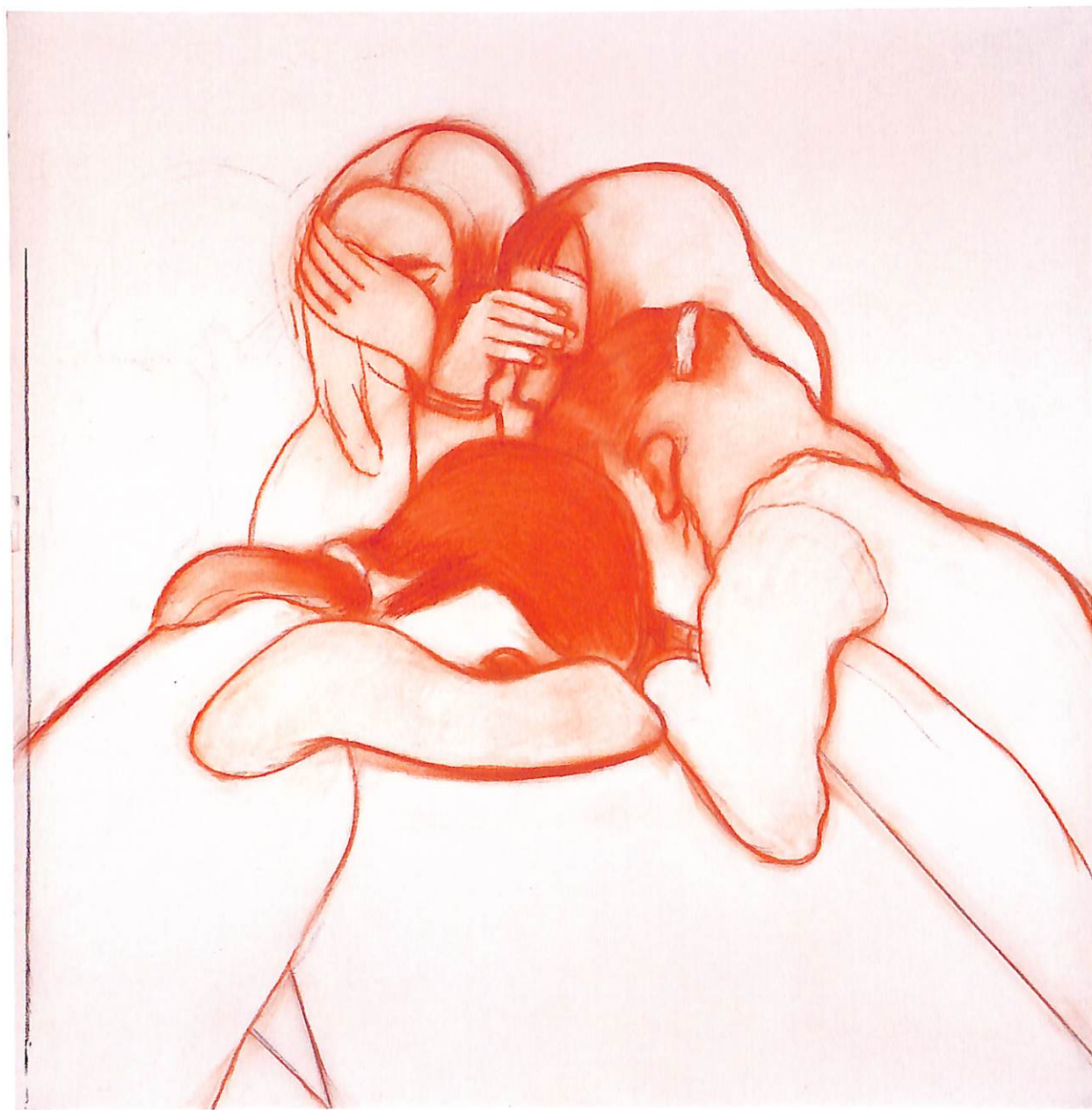


Der I El silencio. 1997. Óleo sobre tela. 160 x 45 cm. Colección particular, Bogotá.
Izq I El paraiso. 1997. Óleo sobre tela. 161 x 45 cm. Colección particular, Bogotá.

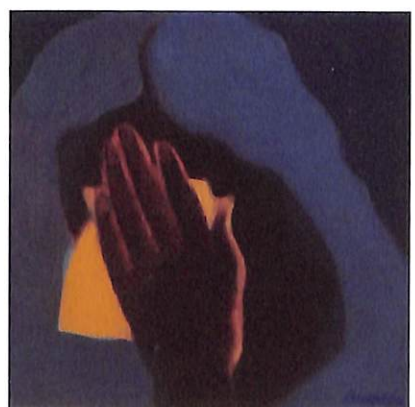
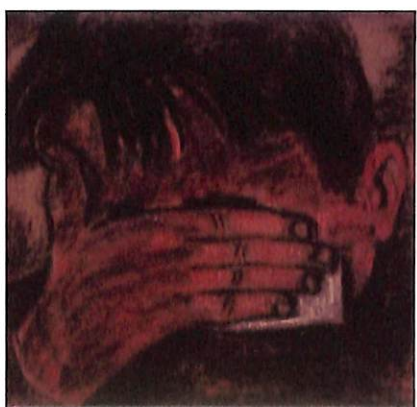
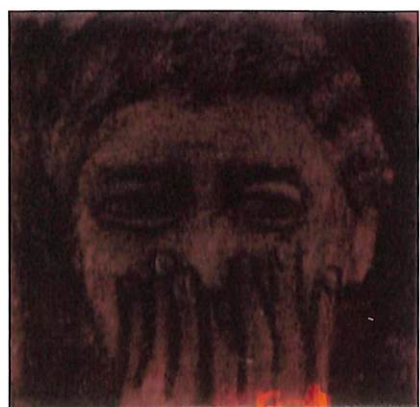
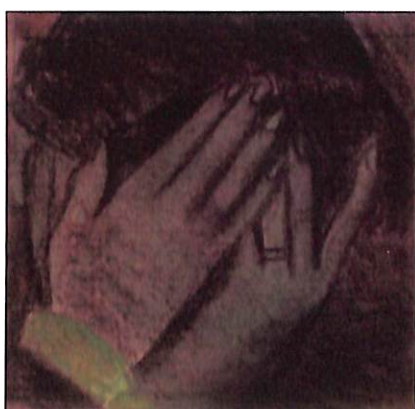
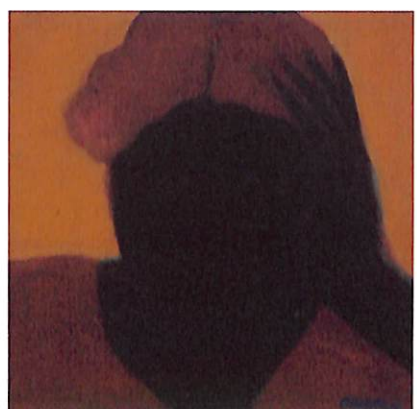
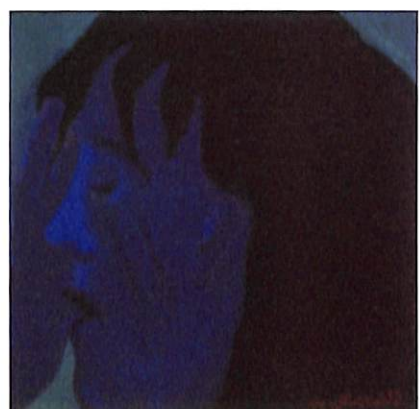
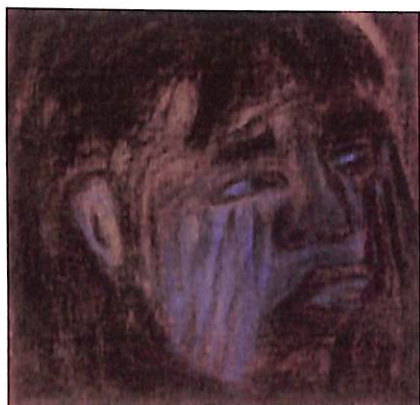


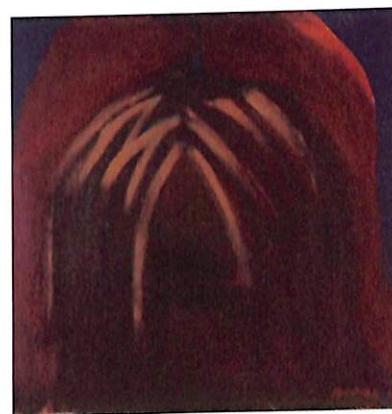
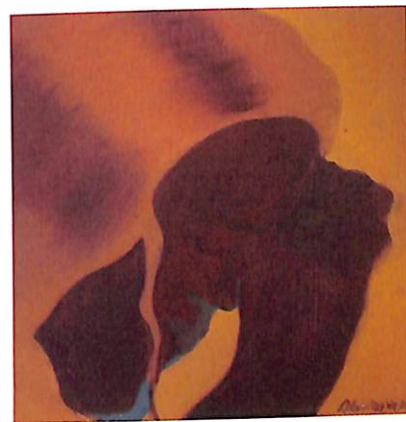


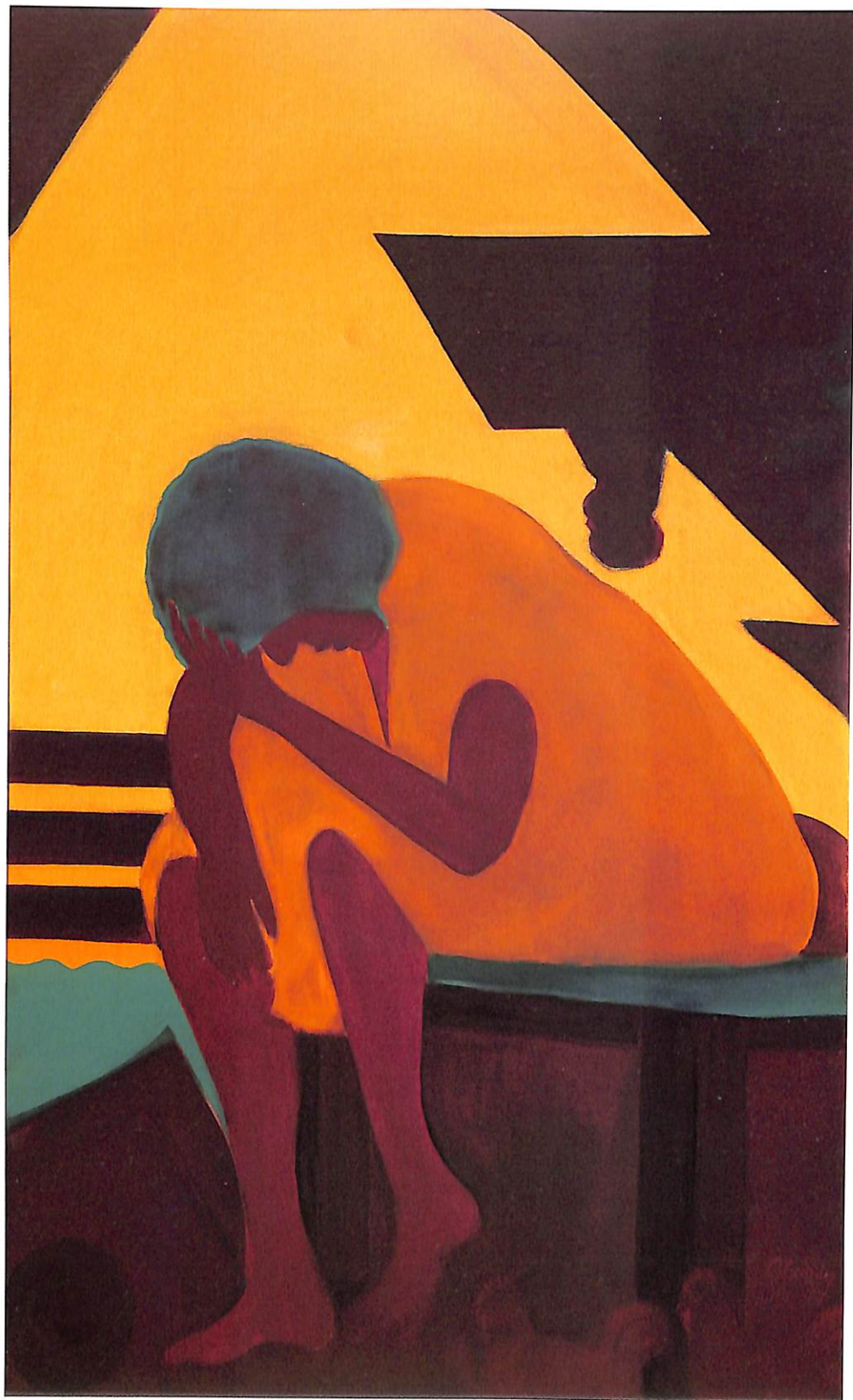






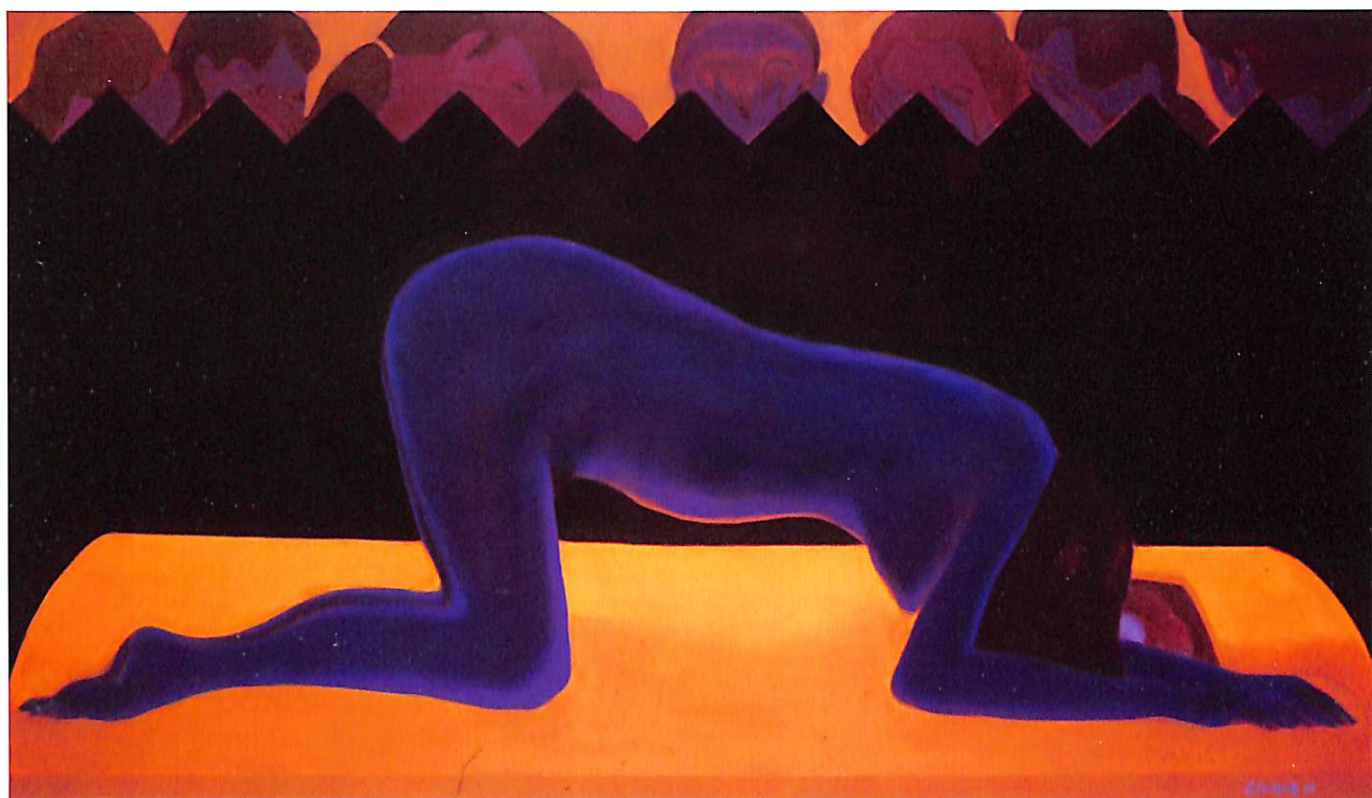


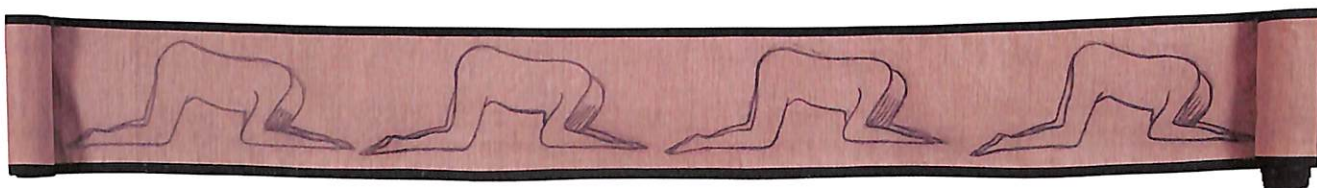




Máteme a mi que yo ya viví. 1997. Óleo sobre tela. 160 x 90 cm. Colección particular. Medellín.





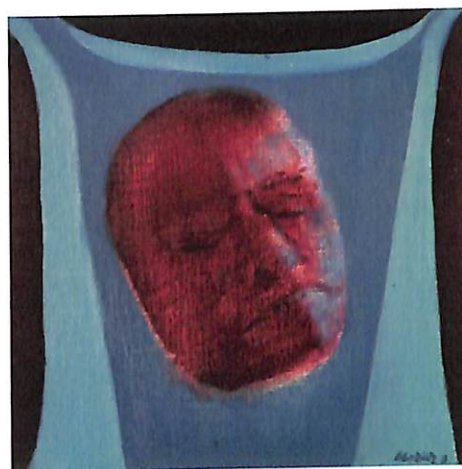
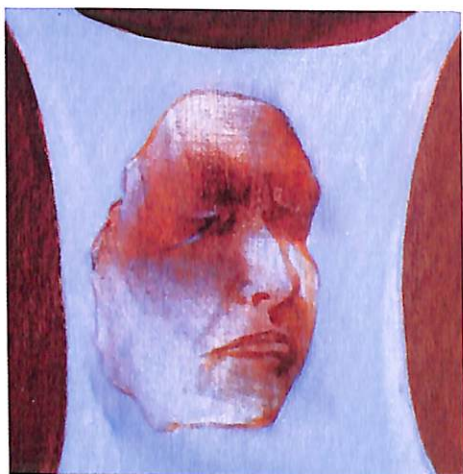








Mascarilla. 2003. Yeso. 150 x 150 cm. Colección particular. Bogotá.





Piedad original. 2005. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm. Colección particular, Bogotá.

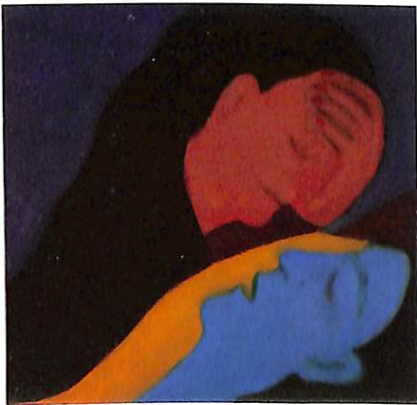




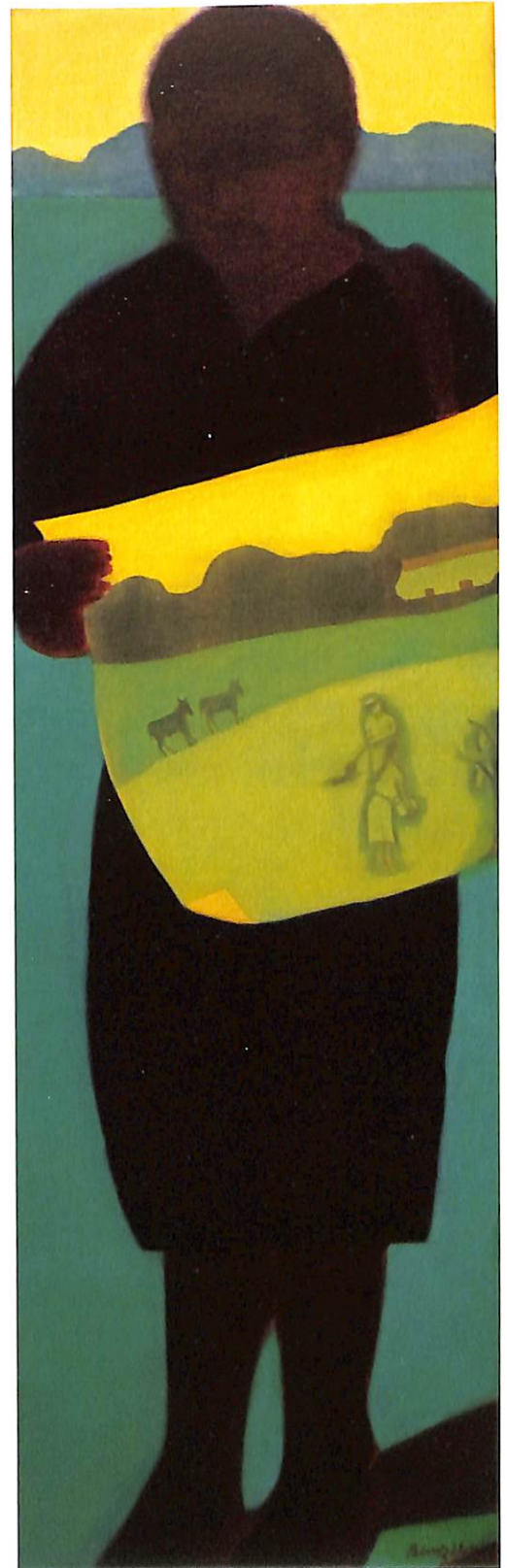




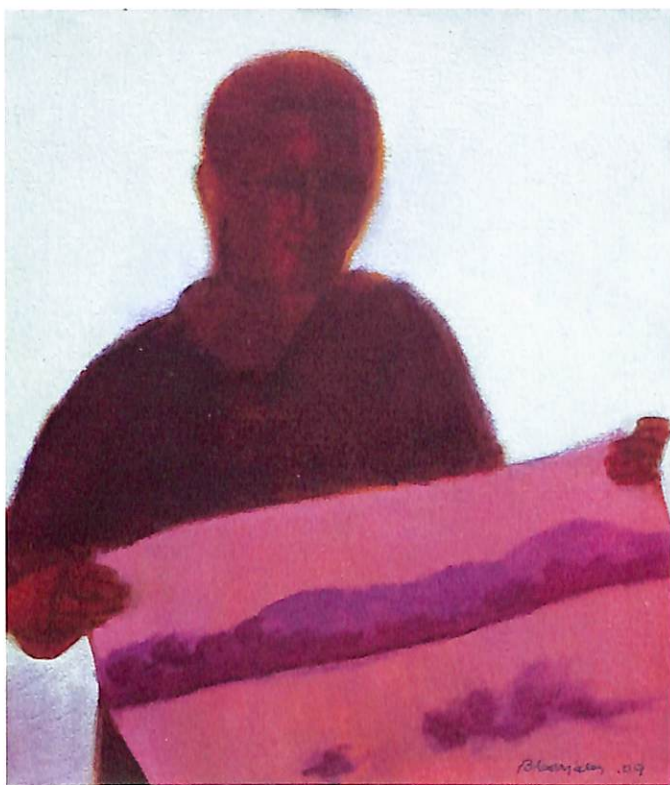


Foto: Alvaro Sierra

Yolanda Izquierdo, asesinada en enero de 2007. Reclamaba tierras de desplazados.



157



Izq | Yolanda con horizonte rosa. 2009. Óleo sobre tela. 27 x 23 cm. Colección particular, Bogotá.

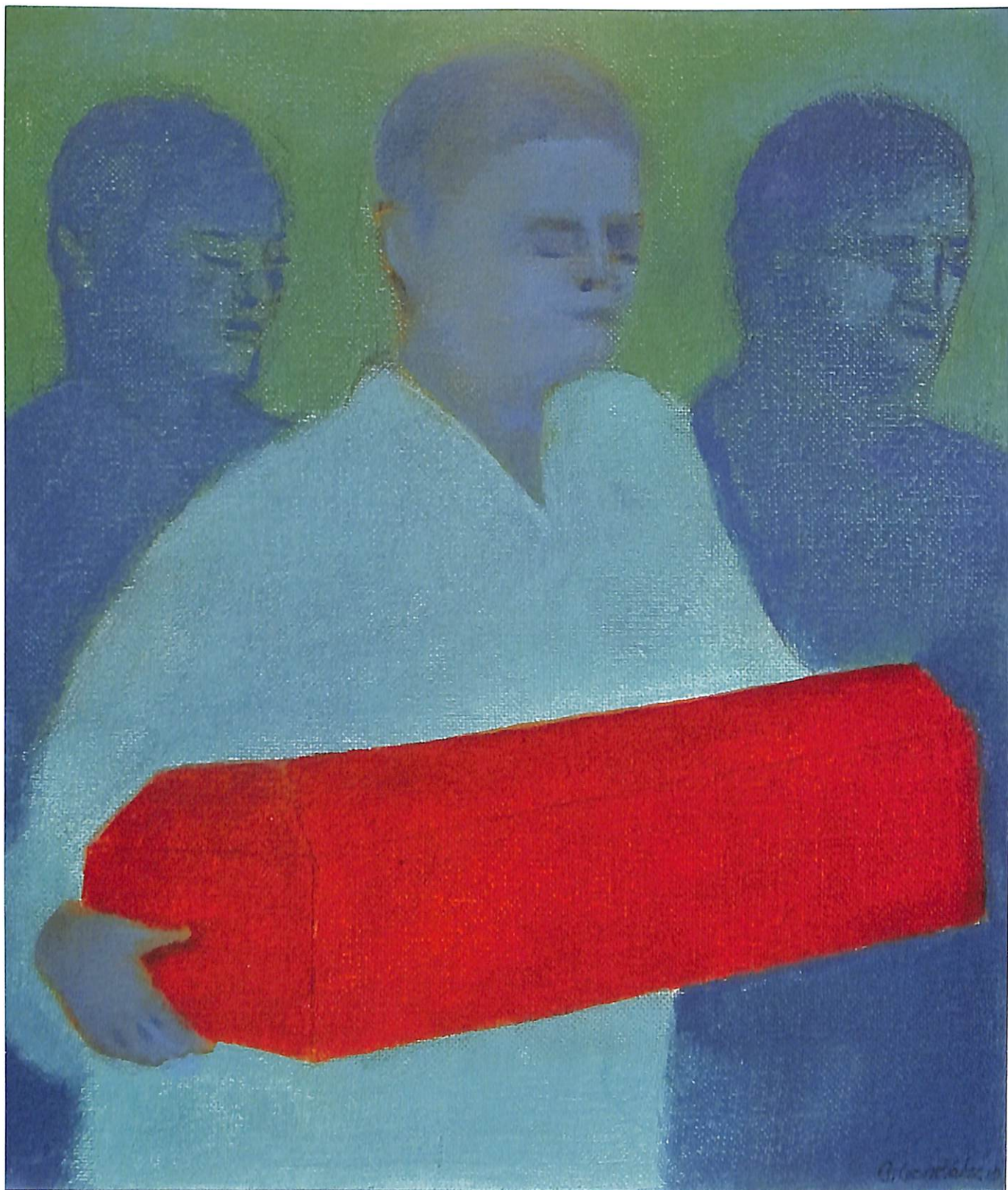
Der | Yolanda izquierdo con libreta de apuntes. 2008. Óleo sobre tela. 34 x 24 cm. Colección particular, Bogotá.





Ceremonia de la caja. 2010. Óleo sobre tela. 100 x 180 cm. Colección particular, Bogotá.





Ceremonia de la caja II. 2010. Óleo sobre tela. 27,5 x 23,5 cm. Colección particular. Bogotá.



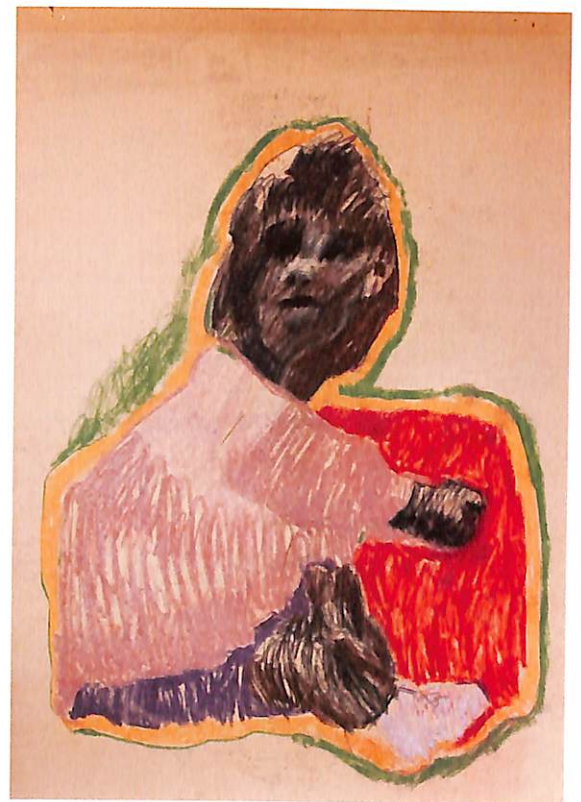








OBRA GRÁFICA



Izq | Niña Johnson. 1966. Punta seca sobre papel. 32.4 x 24.7 cm. Colección particular, Bogotá.
 Der | Niña Johnson N°3. 1965. Pastel sobre papel. 100 x 70 cm. Colección particular, Bogotá.



1



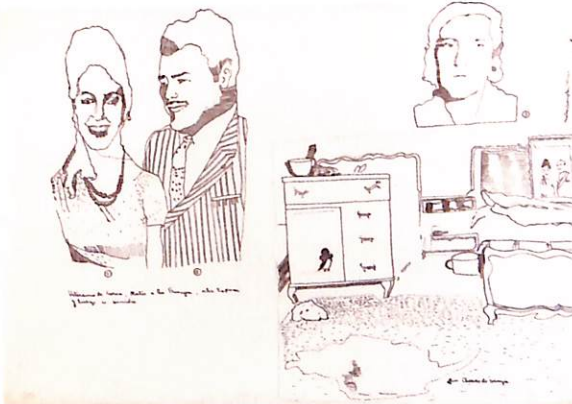
2



3



4



5



6



1. Retrato de Rembrandt copia. 1966. Punta seca sobre papel. Edición 5. 32.5 x 25 cm. Colección particular, Bogotá.

2. Lo que les sucedería a las holandesas por querer tanto a los perros. 1966. Punta seca sobre papel. Edición 3. 24 x 32.5 cm. Colección particular, Bogotá.

3. Beatrix y Claus N°3. 1966. Tinta sobre papel. 30 x 24 cm. Colección particular, Bogotá.

4. Veterano de Corea mata a la suegra, a la esposa y luego se suicida. 1966-1967. Tinta sobre papel mantequilla. 25 x 35 cm. Colección particular, Bogotá.

5. El esclavo marido en los días felices de su matrimonio. 1966. Tinta sobre papel. 25 x 30 cm. Colección particular, Bogotá.

6. María del Pilar Neira, víctima de un tendero. 1966. Tinta sobre papel. 44 x 54 cm. Colección particular, Bogotá.

7. Caracas abril-68. 1970. Dibujo sobre papel mantequilla. 32.5 x 23 cm. Colección particular, Bogotá.

8. Asesinada mujer en hospedaje. No ha sido posible identificarla. 1969. Dibujo en tinta sobre papel mantequilla / heliograbado sobre papel. Edición 5. 21 x 23 cm. Colección particular, Bogotá.

9. La gráfica Amparito muestra la forma como fue hallado el cadáver del desafortunado anciano Catalino Díaz Izquierdo. 1969. Dibujo en tinta sobre papel mantequilla / heliograbado sobre papel. Edición 5. 20.5 x 25 cm. Colección particular, Bogotá.

8

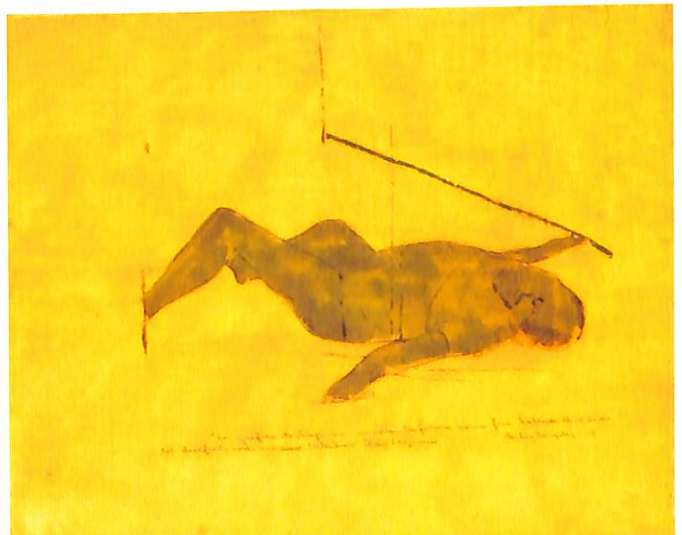


173

7



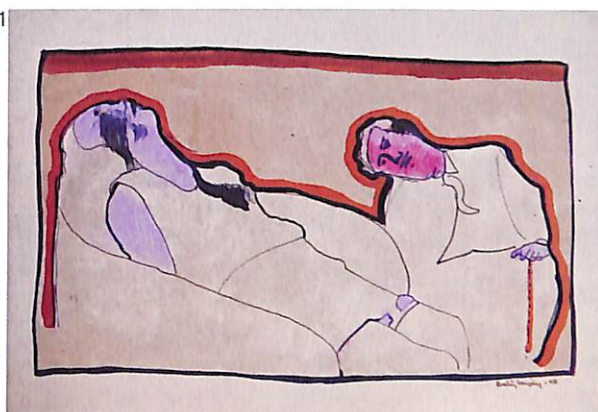
9



10



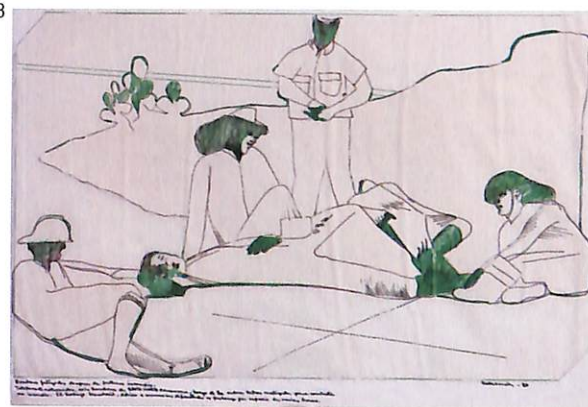
11



12

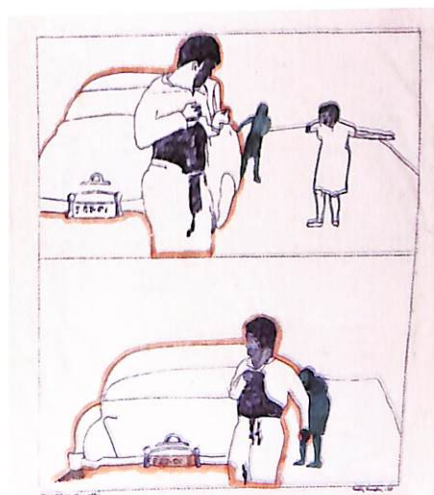


13





14



175

10. Tragedia pasional; ex cabo da muerte a la esposa de su amigo y luego se suicida. 1967. Tinta sobre papel mantequilla / heliogravado coloreado a mano con témpera y marcador. 43.5 x 53.5 cm. Colección particular, Bogotá.

11. Tragedia pasional N°3. 1968. Tinta sobre papel mantequilla / heliogravado coloreado a mano con marcador. 19 x 29 cm. Colección particular, Bogotá.

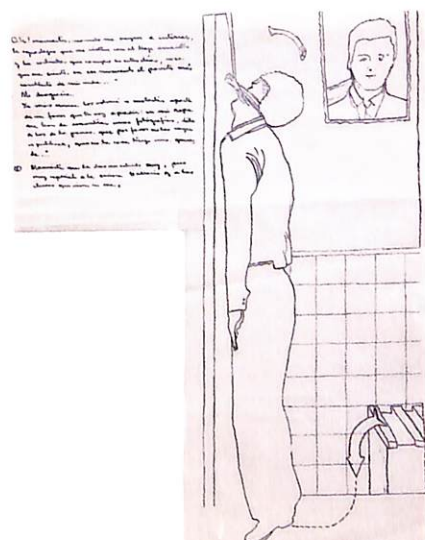
12. Todelar irá a Biafra llevando el corazón colombiano. 1970. Dibujo sobre papel mantequilla / heliogravado sobre papel. Edición de 5. 29.5 x 35 cm. Colección particular, Bogotá.

13. Bomberos fatigados después de intenso incendio. 1970. Dibujo sobre papel mantequilla / Heliogravado sobre papel. 29 x 38 cm. Colección particular, Bogotá.

14. Harakiri en plena calle. 1970. Dibujo en tinta sobre papel mantequilla / Heliogravado. Edición 5. 34.3 x 30.4 cm. Colección particular, Bogotá.

15. Oh mamacita. 1969. Dibujo sobre papel mantequilla Heliogravado sobre papel. Edición 5. 26.3 x 20 cm. Colección particular, Bogotá.

15



16



176

17



18



19





16. Gimnasio Bochica. 1969. Dibujo sobre papel mantequilla / heliograbado sobre papel. Edición de 5. 25 x 14 cm. Colección particular, Bogotá.

17. Gimnasio Bacatá. 1968. heliograbado sobre papel. 24.5 x 33 cm. Colección particular, Bogotá.

18. El jaguar colombiano. 1969. Dibujo sobre papel mantequilla / heliograbado sobre papel. Edición de 5. 24 x 26 cm. Colección particular, Bogotá.

19. Solo 10 minutos diarios. 1970. Tinta sobre papel mantequilla / Heliograbado sobre papel. 35.5 x 26.5 cm. Colección particular, Bogotá.

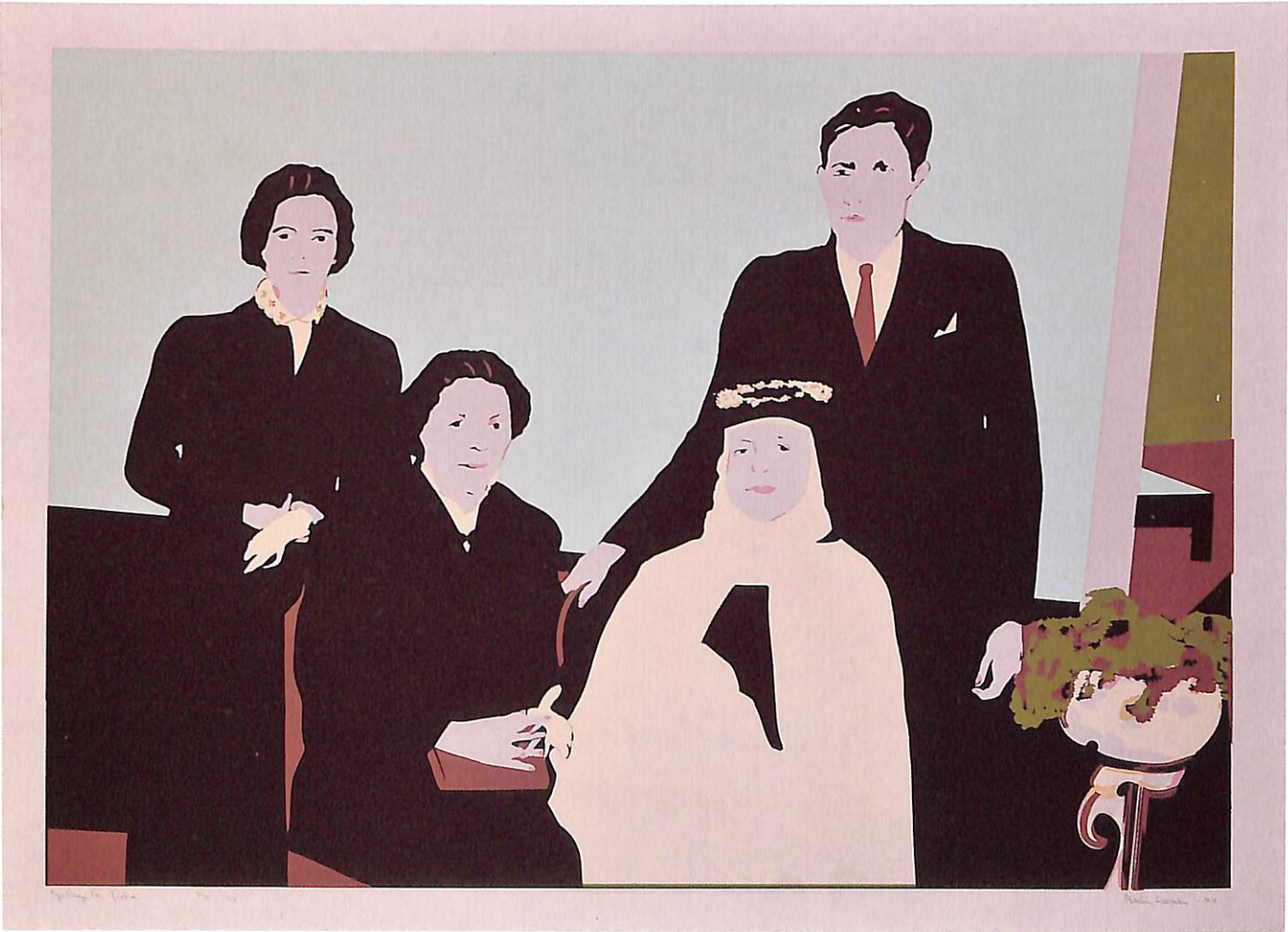
20. Cúrese las amígdalas sin operación. 1969. Dibujo y collage sobre papel mantequilla / Heliograbado sobre papel. Edición 5. 25 x 20.7 cm. Colección particular, Bogotá.

21. Bocetos para la historia extensa. 1967. Tinta china sobre papel. 24 x 34 cm. Colección particular, Bogotá.





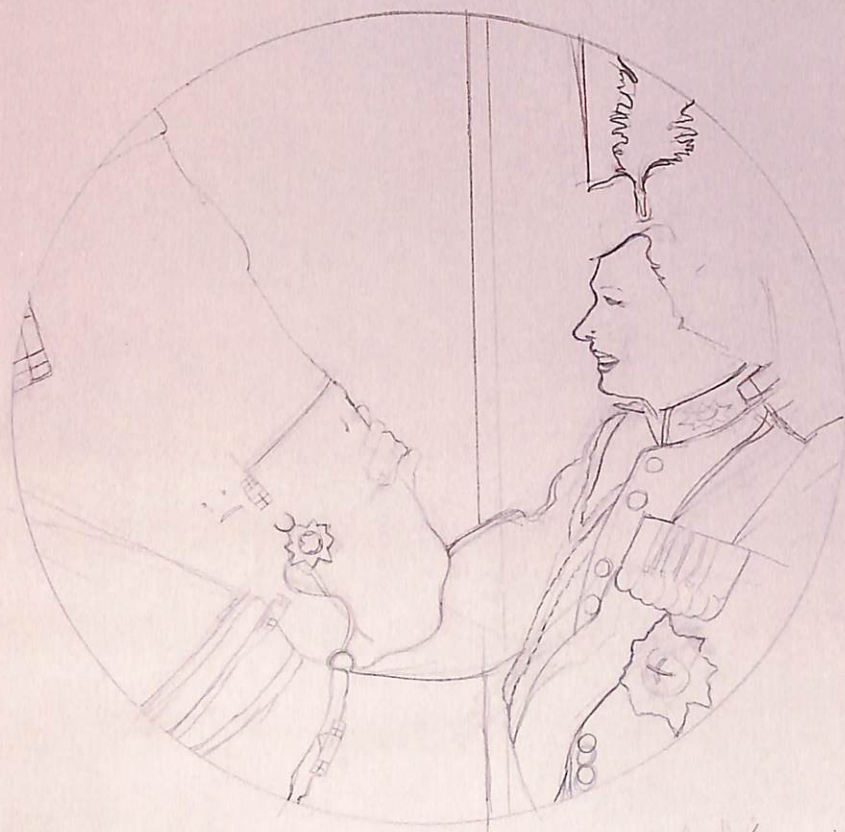




Ya llegó la fecha. 1977. Serigrafía sobre papel. 65.3 x 83 cm. Colección particular, Bogotá.

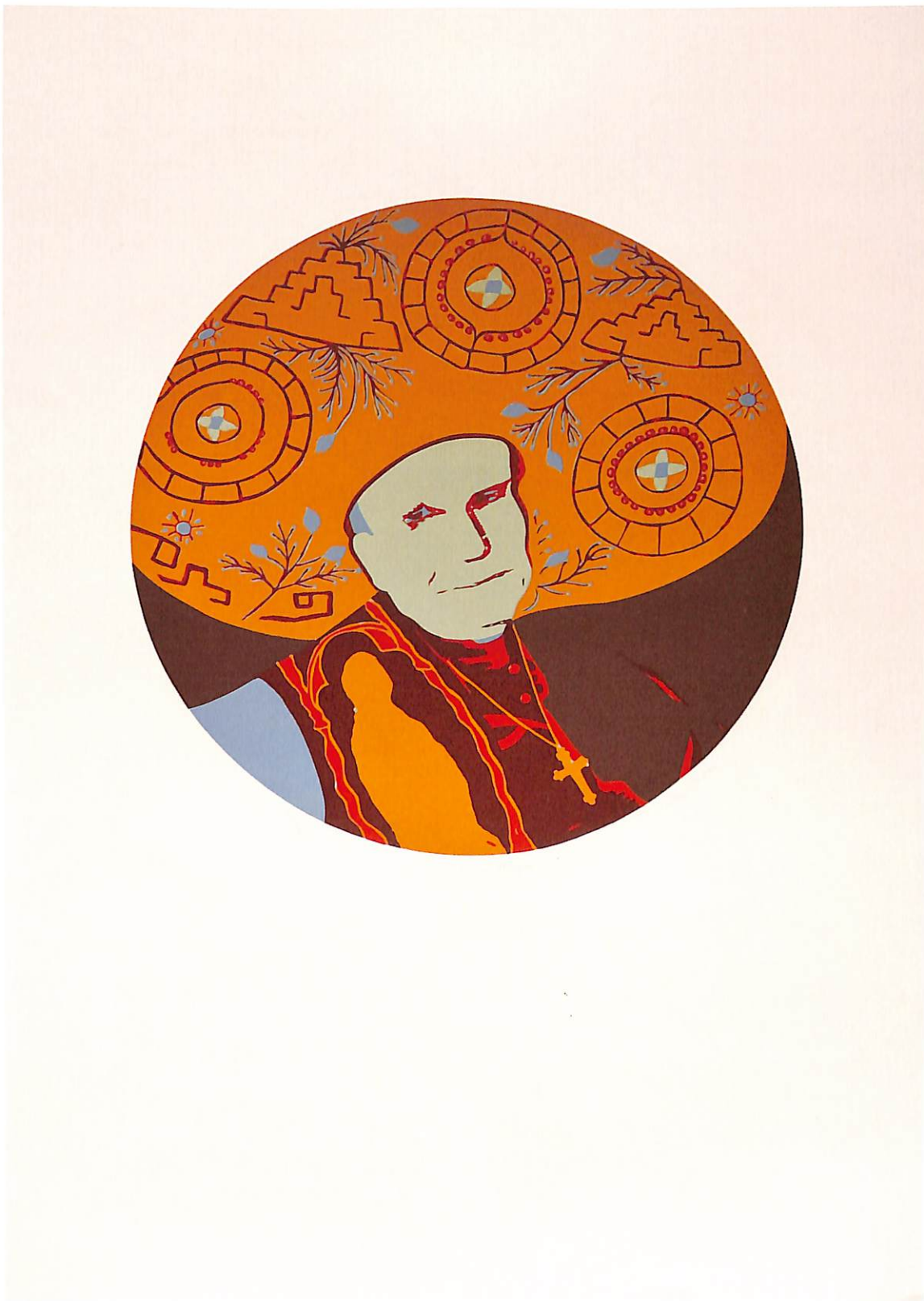






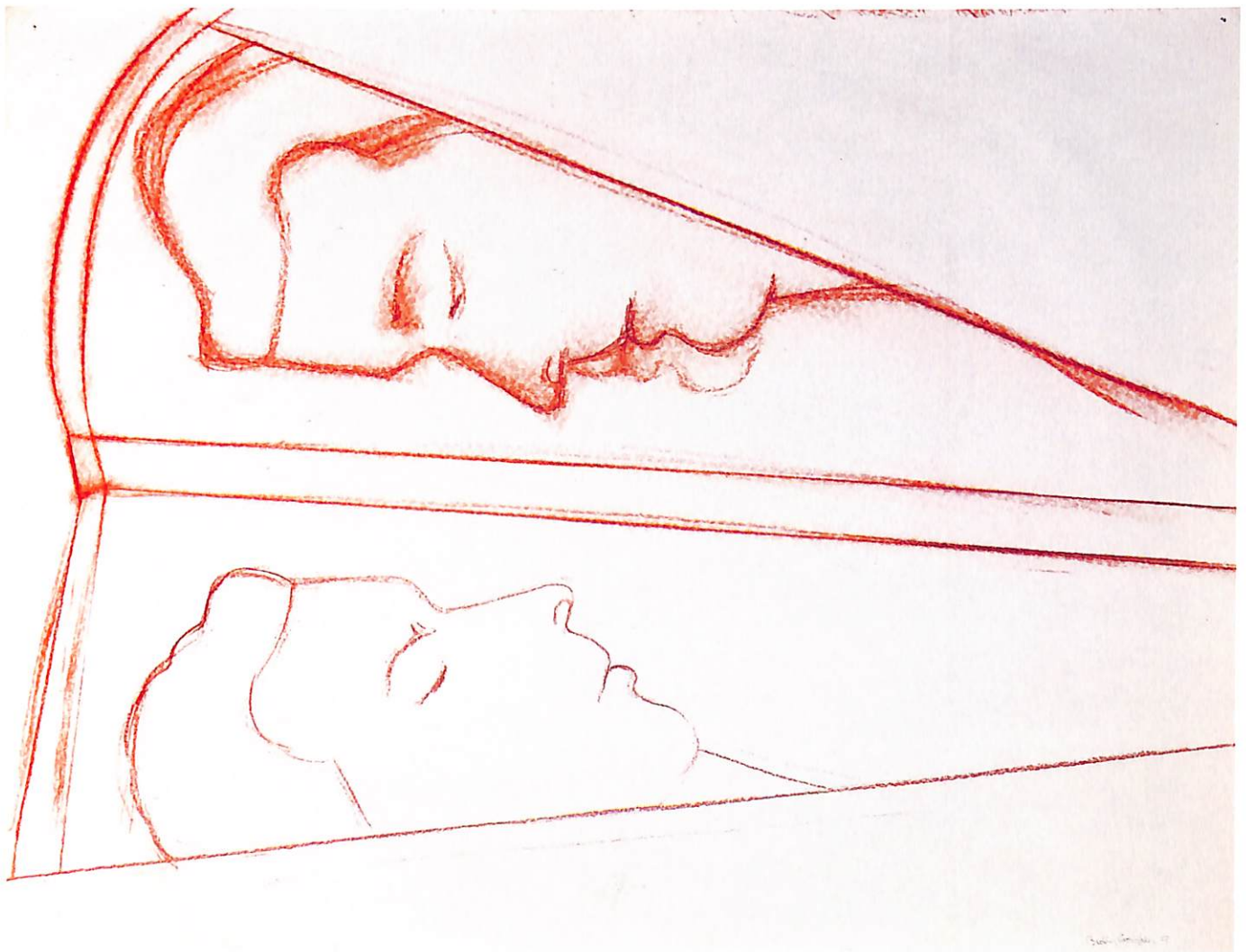
yubili

"yoigo por una de esas celebraciones"
 a David, con todo el mundo.

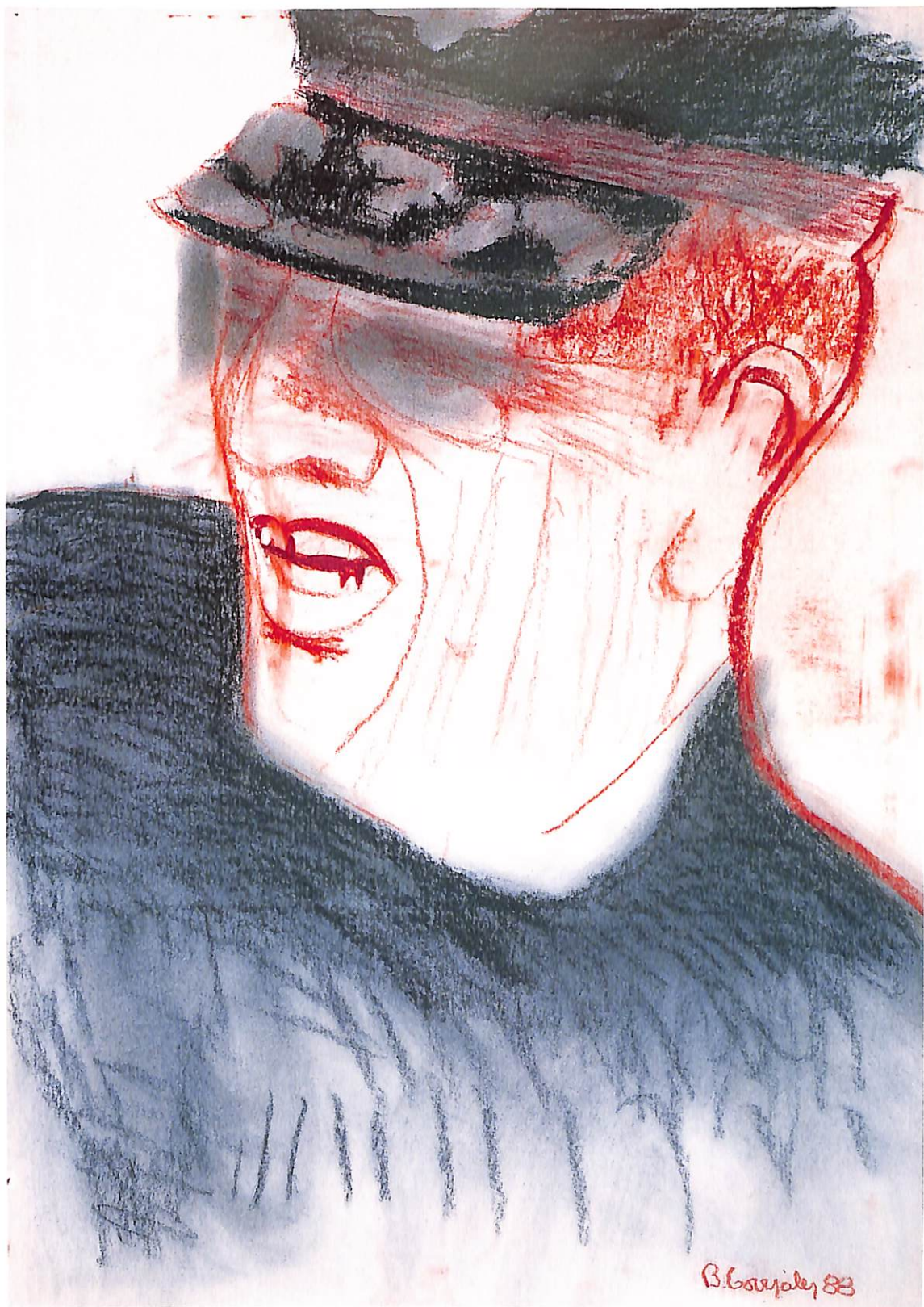


Viva México. 1979. Serigrafía sobre papel. 102 x 72 cm. Colección particular, Bogotá.







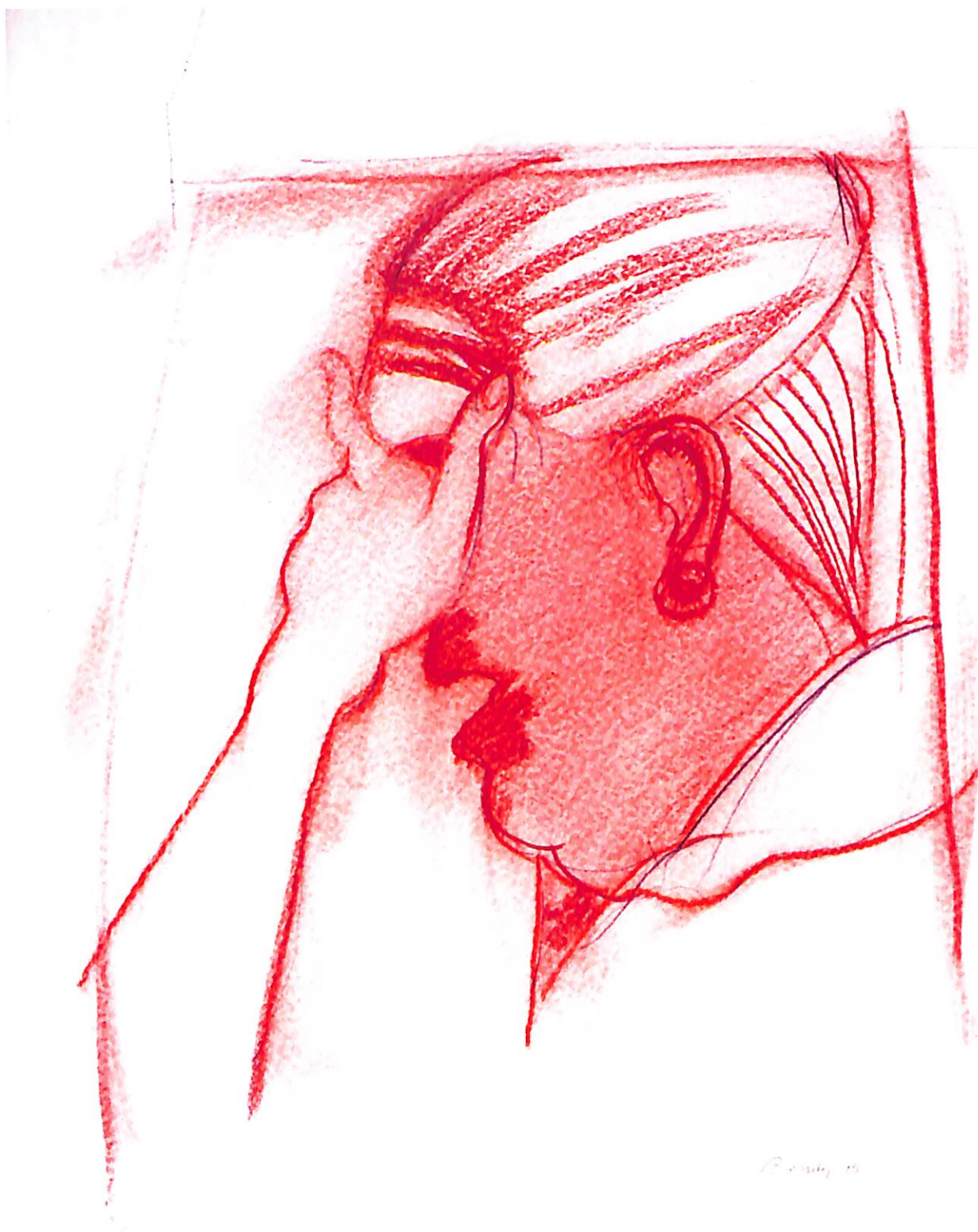


Boceto de Tensión. 1988. Sanguina y pastel sobre papel. 50 x 35 cm. Colección particular, Bogotá.

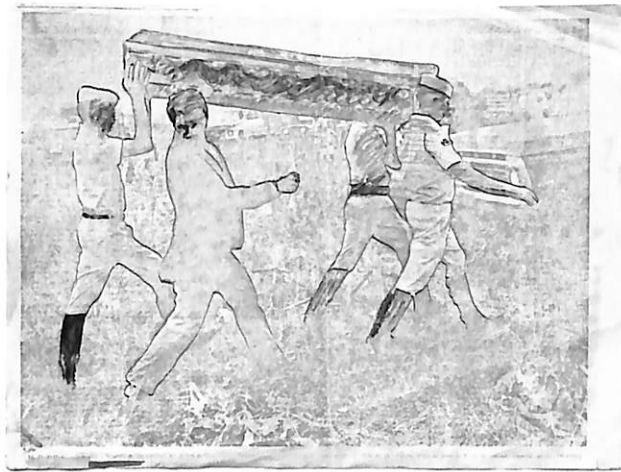




Sup I Retratos mudos. 1990. Carboncillo sobre papel. 75 x 200 cm. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
 Inf I Retratos mudos. 1990. Óleo sobre papel. 75 x 200 cm. Banco de la República, Bogotá.



Boceto de En familia. 1995. Sanguina y lápiz sobre papel. 81.5 x 64 cm. Colección particular, Bogotá.





Lápida de El Pedregal
1981. Aguafuerte y aguatinta en color sobre papel. 99.3 x 70 cm. Colección Museo de Antioquia, Medellín.



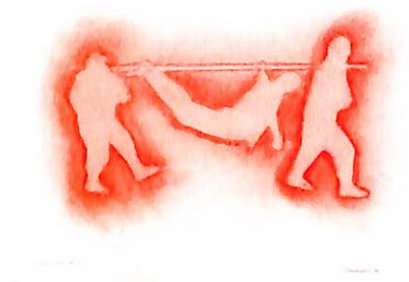




Carguero a la luz. 2008. Carboncillo sobre papel. 150 x 50 cm. Colección particular, Bogotá.





















TEXTOS DE REFERENCIA

BEATRIZ GONZÁLEZ

Marta Traba

En el XVII salón de artistas colombianos celebrado en 1966, una joven artista de provincia que acababa de terminar sus estudios de maestra en artes, presentó una obra a la cual se le concedió el premio especial del salón. la obra se llamaba “los suicidas del Sisga” y determinaría un nuevo modo de ver en el arte colombiano. Marcaba, además, el comienzo de una extraordinaria carrera artística, cuya originalidad más relevante sería la de expresar la idiosincrasia de una sociedad con agudeza, inteligencia y chispa inventiva.

“Me siento bien, vinculada a la historia de una provincia, y no a las satisfacciones universales en la búsqueda de una verdad, de los artistas internacionales” —ha dicho: o “Me siento precursora de un arte colombiano, más aún, de un arte provinciano QUE no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad. O sea, un arte provinciano sin horizontes, condenado por aquel

lugar común: el arte es internacional". Estas declaraciones rematan su vasto conocimiento del arte actual, así como un largo período de trabajo en Europa y una comprensión excepcionalmente culta y brillante de todo el proceso del arte contemporáneo, hasta llegar a un conceptualismo que, de alguna manera, recoge y aplica. No se trata, pues; en ningún momento, de la ignorancia cerril y apriorística de la provincia irredenta, sino, por el contrario, de una tajante escogencia de posiciones.

Como un ajedrecista, —jugador claro, rápido y particularmente racional—, Beatriz González ha ido estableciendo sus jugadas sobre un tablero que no sólo conoce y ama, sino que le otorga lo que alguna vez ella ha denominado, sin ironía, "la alegría del subdesarrollo".

"Los suicidas del Sisga" fue el punto de partida más evidente de esta carrera. A partir de ese trabajo, —en el cual se representaba una pareja cogida de la mano, sosteniendo un ramillete de flores, fotografiándose antes de arrojar al lago del Sisga—, parodió sin cesar aspectos de la vida iconográfica colombiana, usando las fuentes más diversas y originales.

Los suicidas salían de una foto aparecida en el periódico al descubrirse los cadáveres. A ellos se añadieron los próceres de la "Historia Extensa de Colombia": los retratos de familias "decentes" que se publicaban en los periódicos: los episodios de las páginas sociales y la crónica roja: las escenas ingenuas pintadas en los buses de flota: las estampas populares y los cromos de venta en el Pasaje Rivas y en la populosa carrera décima de Bogotá, recorrida por el servicio doméstico atraído a la capital.

En esta primera etapa de óleos sobre tela, llegó al plano, no a través de la imitación de la pintura industrial aplicada con soplete por los artistas nortea-

mericanos, sino mediante el análisis de los colores, sus relaciones y sus límites. Su origen derivó mejor de Delft (y especialmente de Vermeer, cuya encajera fue su primer laborioso trabajo de investigación y recomposición pictórica en numerosas variaciones), que de Nueva York.

Estudiando la "Encajera" de Vermeer de Delft, fue descomponiendo la unidad de la figura vermeeriana hasta llegar a independizar sus elementos compositivos. Aislados, tales elementos no perdieron nada de su penetración y claridad. Descubrió así que el elemento trabajado por separado, sin dejar de ser parte de un todo relacional, seguía comunicando un significado cuya previsión, por otra parte, quería lograr cada vez con mayor nitidez: a partir de ese punto de vista decidió su tarea.

Después de definir un sistema propio de lenguaje dentro de una peculiar gama cromática, de la simplificación extrema del diseño y de amputaciones voluntarias de la forma que se hacían más evidentes por esa articulación suelta de los planos de color, Beatriz González comprendió que un sistema que se complace en sí mismo y no busca una comunicación de informaciones se detiene, fatalmente, en una especie de manierismo verbal.

Su pintura se torna entonces, progresivamente, un gran confabulario. Al principio cuenta cosas con la misma desaprensión, desapego o distanciamiento que caracteriza al estilo "pop". El confabulario aparece registrado y descrito con una curiosidad neutral, divertida y desinteresada por la suerte del tema. Pero aunque él defiende enérgicamente la naturalidad de su proceso pictórico y se autodefinen como una consecuencia de lo que llama "una sociedad desmedida, no cursi": y aunque establezca que la temperatura de sus obras es coincidentalmente, por pura casualidad, la misma

de la historia o la sociedad, lo cierto es que, aunque se le conceda crédito y carta de inocencia, su resolución de poner en tela de juicio los supuestos valores de la sociedad bogotana, destruyendo así el mundo formal jerárquico que se mantiene en Colombia férreamente desde tiempos coloniales, adquiere de todas maneras un demoledor poder crítico, y reviste una excepcional importancia para la liquidación de conceptos tan regresivos.

Bajo la pintura ácida de Beatriz González, por ejemplo, Bolívar entró en el medallón de la historia pintada como un "beatle", irrisorio y petrificado en su postura de opereta, enmarcado en el óvalo de metal pintado a soplete. Santander, por su parte, ejerce un mando pesado y masivo, de carnicero de pueblo, en otro medallón de metal pintado. La familia Liévano posa inerte y contrahecha para la inmortalidad en una fotografía frontal enumerativa. Las náyades salen de la pintura de buses desbaratados y malolientes, para pasar limpiamente telas adornadas con lotos simétricos o esquineros de álbumes fotográficos. Temas tabúes atraviesan este itinerario: Jesús en el "Huerto de los Olivos", gatos minúsculos jugando con pelotas de lana.

La irrealidad de la realidad iconográfica colombiana, y su profundo sentido conservador y grotesco: la ineficacia irremediable de valores jerárquicos sostenidos artificialmente, son expuestos por su obra con la misma aparente frialdad con que en Estados Unidos Lichtenstein amplía la burbuja de un "cómic" o Rosenquist enumera limpiabrisas y llantas de automóvil.

Pero la impersonalidad voluntaria de los trabajos de Beatriz González no llega nunca a quedar bajo el control de la técnica, como pasa con el "pop" norteamericano: no tiene ni su procedencia ni tampoco su destino, no procede de la civilización tecnológica ni se enreda

con ella. Nace de su visión personal no dirigida, determinada sólo por lo que cree debe ser la función, del artista: "Ver a su alrededor y no incorporarse, con una mansedumbre que espanta, a lo que llega por todos los medios de comunicación". Intenta, por consiguiente, representar lo que ve, al revés de los norteamericanos, que representan lo que los medios de comunicación les han obligado a ver.

Mientras los norteamericanos crean una pintura "pop" a escala y con procedimientos industriales, Beatriz González actúa como un artesano del "pop". No está registrando la invasión de productos que irritan tanto al público como a los propios artistas, tal cual ocurre en Estados Unidos con los "comics", las sopas Campbell o la coca-cola. Descubre en cambio, por su cuenta y riesgo, aspectos más soterrados, menos obvios, del ridículo peculiar de su país, al que define con su dura claridad: "No creo que la sociedad en que trabajo sea una sociedad cursi, sino desmedida, en todas las proporciones y sentidos". Expone, pues, una verdad, presentándola a través del arte como si fuera un dato irreal y problemático. "La ironía —escribió Schlegel— salva a la idea de permanecer en una zona abstracta, para convertirse en hecho y movilidad, en experiencia continua". Gracias a la ironía, o a la temperatura, como prefiere llamarla Beatriz González—, a través de la cual critica o reproduce los aspectos formales de la sociedad colombiana, su trabajo, que enfrenta la envoltura de las formas "educadas y decentes", adquiere la vitalidad de los hechos y sorteja la rigidez esquemática del concepto.

En los primeros años de su trabajo, Beatriz González— parece una incansable investigadora de lo cursi. Procedente de la provincia colombiana, —o sea del auténtico reino donde el criterio de conservación y de hipóstasis de lo trivial va incrustando todas las situa-

ciones en un "kitsch" natural, orgánico y verídico, recolecta con paciencia y ahínco de científica los elementos de la cursilería, a los que prefiere llamar desmedida. En este sentido también es una auténtica pionera, que al descubrir un filón tan maravillosamente inextinguible, fue seguida con entusiasmo por los jóvenes rebeldes de la pintura colombiana quienes, aunque no lo acusen, deben ver en su obra su inmediato e inevitable antecedente.

"Correspondería a Beatriz González en la generación siguiente (a Óbregón y Botero, éste último particularmente decisivo frente a la dirección que tomó la pintura colombiana joven) —escribe el crítico Eduardo Serrano— profundizar pictórica y conceptualmente sobre las posibilidades de representar visualmente a Colombia. Su trabajo, como ningún otro, se acerca a la esencia misma de nuestra idiosincrasia, al carácter de nuestro particular desarrollo, a la ingenuidad de nuestra grandilocuencia y del sentido que damos a nuestra tradición. . . ella afirmó primero que todos la importancia estética de nuestra iconografía popular".

El Kitsch real aparece, pues, como el tema de una representación que verifica su existencia, se sorprende de su frescura y anota sus inéditas soluciones visuales. Descubrir este tema y trabajar reiteradamente sobre él podía convertirse, sin embargo, en un nuevo amaneamiento, lo cual ocurrió con varios de los seguidores de Beatriz González. En su obra, por el contrario, la indagación de las fuentes del Kitsch y su traslado a la pintura, está sostenido por su firme pasión por los medios expresivos, y no por una voluntad anecdótica o por ánimo aprovechado de coleccionista. Sus búsquedas progresivas de difíciles relaciones cromáticas, sus elipsis en el dibujo, para cortar de modo inesperado la imagen: sus presentaciones frontales

arduamente articuladas: las adiciones sutiles de detalles ornamentales que nunca son superfluos, marcan la intención clara de desarrollar un programa que es plástico antes que crítico y profundo antes que divertido. Las relaciones de Beatriz González con el Kitsch y con el "pop" son tan personales como secundarias. Aunque la obra terminada parezca muchas veces un producto "pop", un análisis más comprensivo explica bien las razones locales, los puntos de vista individuales, y los intereses particulares que la fundamentan.

En 1970, para la Segunda Bienal de Coltejer, Medellín, envió por primera vez un mueble: a partir de ese momento, ha trabajado preferentemente en ese nuevo registro, que sin duda es el más logrado de toda su obra y también, curiosamente, el menos comprendido y aceptado por el público. "Los muebles que hago —declara— son unas pinturas ceñidas en todo al arte tradicional, es decir, yo los realizo con pigmentos de color y con pinceles y represento algo que, aunque ya esté dado a través de reproducciones o fotografías de obras de arte, es al fin y al cabo una representación". Es decir, la representación de una representación. (Por ejemplo, la cama expuesta en dicho certamen tenía, —en lugar de colchón, tablas o elástico—, un cuadrado de metal pintado con el tema de Jesús cargando la cruz). "A estas pinturas —sigue diciendo— les coloco un gran marco, con alusiones sensibles a la pintura que enmarcan". (En la siguiente Bienal de Coltejer, dos años después, presentó un conjunto de tres mesas de noche con el tema "Saluti di San Pietro" y las cabezas de los Papas en círculo pintadas en la parte superior: junto a ellas, un peinador cubista que, en cambio de espejo redondo, mostraba una representación de la Virgen de la Silla de Raffaello Sanzio). "Grandes marcos como en la Colonia, como en los altares-marcos.

¿Qué más querría tener por marco una Madonna de Rafael, que un peinador cubista para reflejar su belleza? Y Bolívar muerto, ¿no es mejor que repose en una cama?”. (Se refiere a la cama titulada “Mutis por el foro”, donde, con el mismo recurso que la anteriormente descrita, coloca la muerte de Bolívar pintada en una plancha metálica rectangular a modo de colchón).

Sus muebles aumentan. “Puyana ‘in situ’”, pintado, según la descripción del crítico Serrano, “sobre un banquito negro, de tapa redonda y pata triple, que hace pensar en los conservatorios de provincia, como para tocar el clavicémbalo”. “Baby Johnson ‘in situ’”: el esmalte pintado va al fondo de una cuna de mimbre. Otra cama titulada “Tu hijo, by Dr. Benjamín Spock”. Una bandeja para servir, que llamará “Mi lucha es por el niño”, ilustrada por el rostro beatífico de una madre elegante rodeada por sus dos hijos unidos por igual sonrisa convencional. Una cama de metal adornado con flores, con el retrato de Beethoven pintado en la lámina que reemplaza al colchón, a la que bautizará “Camafeo”. Piezas magistrales que demuestran, por encima de la protestada neutralidad de Beatriz González, un ánimo selectivo, una orientación para la escogencia, que sobrepasan la existencia real de este temario en la realidad popular. Es verdad que el pueblo puede reconocer como cosa suya “La muerte del pecador”, o la del justo, así como cualquier persona de clase media encontrará familiar el Baby Johnson, Beethoven o el famoso libro del Dr. Spock. Hasta el clavicembalista Puyana o el héroe Bolívar pueden considerarse como parte de un patrimonio general colombiano, aunque otros temas como Mme. Vigée Lebrun, la reina de Inglaterra o “La encajera ‘in situ’” (otra vez Vermeer), ya correspondan a un mundo de predilecciones privadas de Beatriz González. Pero aún aceptando la

procedencia pública de este repertorio, es evidente que los temas, reconduciéndolos a su origen, aparecen vacíos tanto de intención como de humor. A ninguna mamá de clase media le resulta grotesco el Baby Johnson o risibles las enseñanzas del Dr. Spock.

Aunque Beatriz González careciera de toda carga crítica y no tuviera ningún propósito de transformar el material, la sola selección y el cambio de situación de cada tema bastarían para darle la temperatura adecuada, gracias a la cual la obra es, también, reveladora.

Los temas han sido escogidos entre la vasta y heterogénea mitología colombiana, imbricada en una popularidad que abarca tanto la clase media como la clase baja: pero los retratos de próceres, los personajes de la vida cotidiana conocidos por los periódicos, los temas sagrados de cuño popular, láminas de obras de arte famosas, son, además, parte de un abanico visual que excede el marco colombiano y puede perfectamente referirse a cualquier país de Latinoamérica inmerso en idéntico sub-desarrollo cultural.

Para volver a producir esa representación popular, Beatriz González usa estrictamente su vigilado lenguaje plástico: afina sus articulaciones cromáticas cada vez más, y desarrolla un dibujo decidido y económico. Insiste en las elipsis y las irregularidades voluntarias, en el detalle esclarecedor, en la libre organización de las partes: su tratamiento explícito, racional y completamente desprovisto de misterio se consolida en los muebles. La progresiva precisión del lenguaje plástico aclara, a su vez, la decisión semántica. No tiene ningún temor de describir y narrar personajes, situaciones y peripecias que deben ser decodificadas según el modelo de la realidad objetiva. (Por la vía opuesta: por la vía acrítica y conformista del realismo socialista, un joven pintor cubano, Juan

Bencomo, pinta en 1973 un retrato de Lenin con soluciones plásticas relativamente semejantes).

Esa visión estética definida, dispuesta a conseguir las difíciles articulaciones flotantes de los planos coloreados: esa visión mental que estudia cada elemento hasta que establece su necesaria inserción en el conjunto, domina el tratamiento de las láminas de metal que introduce en los muebles reales. La desmedida corresponde, en primer lugar, al propio tema, deslizándose hacia las concepciones absurdas, hiperbólicas o barrocas de la imaginación popular. Pero donde se produce la mayor antagonización es entre la lámina pintada y el mueble real que la recibe. Los muebles escogidos por Beatriz González son de uso corriente del pueblo y la clase media baja: constituyen el ornamento, y también la escultura del pobre. Son tan anti-funcionales como incómodos. Las camas tienen ruidosos respaldos metálicos que las obligan a ser camas, ignorando la discreta eliminación del “artefacto cama” que ha operado la decoración moderna. En cuanto a los peinadores, corresponden al tipo de muebles ya extinguido, al igual que las mesas de noche: su diseño complicado, el enorme espacio que exigen en los cuartos, la necesidad de butacas frente a los peinadores, así como el uso de mesas de noche con sitio para palatorias ya desaparecidas del mercado, todo indica la asombrosa falta de funcionalidad del pobre, su gusto por las cosas inútiles y excesivas dentro de una voluntad tenazmente conservadora. La pasión por lo ampuloso, por lo decorativo superfluo, que tal vez sustituye la grisura mediocre de la vida del pobre, coloca a estos muebles en un contexto social muy denso. Los muebles no son, por consiguiente, cualquier marco, sino marcos reales y casi conmovedores: por eso hay que repartir en este caso la capacidad creativa de Beatriz González entre la es-

cogencia del mueble y la invención de las láminas pintadas que les añade. Así se comprende una investigación formal tan profunda como novedosa y sincera, cuya cifra artística va mucho más allá del "pop", —simple acotación hipertrofiada de la realidad—, y más allá del conceptualismo —descripción snob y neutral de objetos o procesos reales—, tal como ambas corrientes se desarrollan en Estados Unidos y en Europa.

Al enmarcar sus elaboradas superficies pintadas con muebles que conservan, degradados, modelos modernistas, Beatriz González ha creado un formidable híbrido, combinando la realidad y la ficción artística, el modelo natural y el modelo cultural: como todo híbrido, resulta incómodo y, sobre todo, no previsto. Por eso se discute una obra donde, inversamente, debía reconocerse la proeza de forzar a una convivencia que goza de las mejores virtudes inventivas y establece, por explícita violación de lo convencional, nuevas situaciones de hecho.

Las cosas, los objetos, se presentan, en el mundo contemporáneo, como invasoras y asfixiantes. Beatriz González demuestra que pueden ser acompañantes y que, además, pueden suministrar una explicación de la vida. Poner en duda lo importante, sonreír ante el discurso, embanderar lo trivial, son parte clave de esa explicación que se subordina en todo momento al cauce de la pintura.

During the XVII Colombian Artists Exhibit held in 1966, a young provincial artist who had just finished her master studies in arts presented her work which received the Special Prize. The work was called *The Sisga Suicides* ("los suicidas del Sisga") and it would determine a new way to appreciate Colombian art. Besides, it would mark the beginning of an extraordinary artistic career with the most reveling originality in expressing with sharpness, intelligence and inventive fire the idiosyncrasy of a society.

"I feel good, tied to the history of a province and not to the universal satisfactions in search of the truth of International artists" —has said: or "I feel like the precursor of a Colombian art, better yet, of provincial art which cannot universally circulate other than by curiosity. In other words, provincial art with no horizon, condemned by that common place: art is international". These statements cover her extended knowledge of present art, as well as a long period of working in Europe and an exceptional cultural and brilliant understanding of the contemporary art process arriving to a concept that in some way collects and applies. It is in no way the wild and priority ignorance of the unredeemed province, but on the contrary, a sharp selection of positions. As a chess player, — a clear, fast and particularly rational player—, Beatriz González has been setting her moves on a board she not only knows and loves, but that gives her what she once called, with no irony, "the happiness of under development".

"*The Sisga Suicides*" was the most evident starting point of her career. Parting from this work, —in which she represents a couple holding hands, holding a flowers bouquet, taking pictures of themselves before jumping into Sisga Lake—, she made a non stop parody of the iconographic Colombian life aspects using the most diverse and original sources.

The suicides appeared from a photograph in the news papers after discovering their bodies. The national heroes from the "Extended Colombia History" were added to them: the portraits of "decent" families published in the news papers: episodes from the social pages and the tabloids naive scenes painted on local buses: the popular saints' cards and the collectible stickers sold at the Pasaje Rivas and populous Tenth Street in Bogotá, walked by the maids attracted to the capital.

In this first oil on canvas stage, she arrived to the plane, not through imitation of the industrial paint applied with a blowtorch by American artists but by means of color analysis, their relationships and their limits. Her origin came more from Delft (and especially from Vermeer, whose fitting (encajera) was her first laborious research work and picture re-composition in numerous variations), more than New York.

Studying the "Encajera" of Vermeer de Delft, she began breaking up the Vermeer figure unit reaching independence of its composite elements. Isolated, such elements did not lose any of their penetration and clarity. She discovered that the element working separately without stopping to be a part of a rational whole, continued communicating a meaning whose prevision, on the other hand, wanted to reach every time greater sharpness: from this point of view she decided her work.

After defining a proper system of language within a peculiar chromatic range, from extreme design simplification and form voluntary amputations which became more evident by this loose color planes articulation, Beatriz González understood a self pleasing system and does not search information communications stops, fatally, into a species of verbal mannerism.

Her paint becomes then, progressively, into a large conspiracy.

At the beginning she tells things with the same un-attached, indifference or distance characterizing of the "pop" style. The conspiracy appears registered and described with neutral curiosity, fun and un-interested for the theme's luck. Although it energetically defends the easiness of its pictorial process and self defines it as a consequence of what is called "an excessive society, not corny": and although she establishes that the temperature of her work is coincidental, by mere serendipity, the same one of history or society, the truth is that, although she grants it credit and innocence letter, her resolution of judging the so called values of the Bogota society, destroying in this manner the formal hierarch world held in Colombia tightly since colonial times, it has in all means a demolishing critic power, and acquires exceptional importance in the liquidation of such regressive concepts.

Under Beatriz González acid paint, for example, Bolívar entered the history medallion painted as a "Beatle", ridiculous and petrified within his opera posture, framed in the oval of metal blowtorched painted. Santander, on the other hand, exerts a heavy and massive mandate, like the town's butcher in another painted metal medallion. The Liévano family poses for immortality inert and deformed in a descriptive frontal photograph. The Naiads emerge from the painting of broken and stinking smelling buses to move to clean canvases adorned with symmetric lotus or photographic album corners. Taboo themes cut through this itinerary: Jesus in the "Olive Garden", miniscule cats playing with wool balls.

The unreality of the Colombian iconographic reality and its deep conservative and grotesque sense: the unsurpassable inefficacy of hierarchy

values sustained artificially are exposed by her work with the same apparent coldness with which Lichtenstein in the United States enlarges a "comic" bubble or Rosenquist lists wipers and automobile tires.

But the voluntary impersonality in Beatriz González's work is never under the control of the technique, as it happens with the North American "pop": it has no origin or destination; it does not come from the technological civilization or gets tangled with it. It is born from her non directed personal vision, determined only by what the artist's function must be: "To see around herself and not be incorporated, with a scary gentleness to what comes through all communication means". Tries, therefore, to represent what she sees, contrary to North Americans who represent what the communications means have obligated them to see.

While North Americans create scaled "pop" paintings with industrial procedures, Beatriz González acts like a "pop" artisan. She is not registering products' invasion that irritates the public as well as same artists, such as it happens in the United States with the "comics", the Campbell soups or the Coca-Cola. On the contrary, she discovers on her own hidden aspects, less obvious of the peculiar ridicule of her country which she defines with harsh clarity: "I don't believe the society in which a work is a corny society; it is excessive in all its proportions and senses". She exposes then a reality, presenting it through art as if it were an unreal and problematic data. "The irony —wrote Schlegel— saves the idea from remaining in an abstract zone, to make it a fact and mobility in continued experience". Thanks to irony or temperature as Beatriz González prefers to call it—, through which she critiques or reproduces formal aspects of the Colombian society: her work, facing "educated and

decent" packing of forms, acquires the vitality of facts and deals with the schematic rigidity of concept.

During her first years of work, Beatriz González seems an unsurpassable researcher of the corny life. Coming from the Colombian province, —in other words from the authentic reign where the conservation criteria and the trivial permeates all situations in a natural, organic and true "kitsch", patiently and diligently collects the corny elements to which she calls disproportionate. In this sense she is an authentic pioneer, who by discovering such marvelous inextinguishable vein, was followed by Colombian enthusiastic young rebel painters, although they do not acknowledge it, they must appreciate in her work the immediate and un-avoidable background.

"It would correspond to Beatriz González in the generation following (Óbregón and Botero, especially this last decisive one in front of the direction the young Colombian painting took) — writes art critic Eduardo Serrano— to pictorial and conceptually deepen the possibilities of visually representing Colombia. Her work, unlike any one else, gets close to the same essence of our idiosyncrasy, to the character of our peculiar development, to the naive of our grandiloquence and to the sense we give to our tradition . . . she was the first to state the esthetic importance of our popular iconography".

The true Kitsch appears then, as the subject of a representation verifying her existence, she is surprised with her freshness and notes her unknown visual solutions. To discover this matter and repeatedly work on it could become, however, in a new affectation, what happened with several followers of Beatriz González. In her work, on the contrary, the questioning of the Kitsch sources and its delivery to paint is supported by her strong passion for the expressive means

and not by an anecdotic will or the opportunistic spirit of the collector. Her progressive search of difficult chromatic relations, her ellipsis in the drawings in order to unexpectedly cut the image: her frontal presentations highly articulated: the subtle additions of ornamental details that are never superfluous, set the clear intention of developing a plastic program rather than critic, and deep rather than fun. Beatriz González relationship with Kitsch and "pop" are as personal as secondary. Although the finished work many times appears as a "pop" product, a more comprehensive analysis clearly explains the local reasons, the individual points of view, and the particular interests that fundament it.

In 1970, for the Segunda Bial de Coltejer, Medellín, she sent for the first time a piece of furniture: from this moment on, she has worked preferably in this new registry, that with no doubt, it is the best achieved of all her work and also, curiously, the least understood and accepted by the public. "The furniture I make —she says— are paintings tied to everything in traditional art, in other words, I do them with color pigments and brushes and I represent something that, although is already given through reproductions or work of art photographs, it is at the end a representation". Meaning the representation of a representation. (For example, the bed presented in said event, —had instead of a mattress, boards or elastics—, a metal square painted with Jesus carrying the cross). "To these paintings —she says— I place a large frame, with sensitive allusions to the painting they frame". (At the following Bial de Coltejer, two years later, she presented a set of three night stands with the subject "Saluti di San Pietro", with the Popes heads in a circle painted on the upper part: next to them, a cubist hair dresser that instead of using

a round mirror, showed a representation of the Virgin "Virgen de la Silla de Rafaello Sanzio"). "Huge frames like the ones used during the Colonial Period, as in the altars- frames. ¿What else would be a frame for the Madonna by Rafael other than a cubist hair dresser to reflect her beauty? And the dead Bolívar, ¿wouldn't it be better for him to rest on a bed?" (She refers to the bed titled "Mutis por el foro" (Mutis by the forum), where, with the same resource as the previously described, places Bolívar's death painted on a rectangular metal slab as a mattress).

Her furniture increases. "Puyana 'in situ' ", painted, according to the description by critic Serrano, "on a black stool, with a round lid and three legs, which reminds us of the province conservatories, as to play the harpsichord". Baby Johnson "in situ": "The painted enamel is at the bottom of a wicker crib. Another bed titled "Tu hijo (Your child), by Dr. Benjamin Spock". A serving tray, which she would call "My fight is for the baby", illustrated by the sanctified face of an elegant mother surrounded by her two children tied together by the same conventional smile. A metal bed adorned with flowers, with Beethoven's face painted on the slab replacing the mattress, to which she named "Cameo". Magisterial pieces demonstrating, above the protested neutrality of Beatriz González, a selective will, a selective orientation, surpassing the real existence of this theme in the popular reality. It is true that the people can recognize as own "The sinner's death (La muerte del pecador)", as well as the fair man's death, like any middle class person will find familiar Baby Johnson, Beethoven or Dr. Spock's famous book. Even harpsichordist Puyana or Bolívar the hero can be considered as part of Colombian general patrimony, although other subjects such as Mme. Vigée Lebrun, the queen

of England or "The encajera 'in situ'" (again Vermeer), already correspond to a world of private predictions of Beatriz González. But even accepting the public origin of this repertoire, it is evident that the subjects, re-taking them to their origin, they seem empty of intent and humor. No middle class mom finds grotesque Baby Johnson or laughable Dr. Spock's teaching.

Even though Beatriz González lacked all critic load and would have no purpose to transform the material, the selection in itself and the change of situation in each subject would be suffice to give it the adequate temperature, thanks to which her work is also revealing.

The themes have been chosen among the vast and heterogeneous Colombian mythology, interwoven in a popularity reaching the middle class as well as the low class: but the national heroes portraits, the characters' daily life known through the newspapers, the sacred subjects of popular die, famous art paintings, are, besides, part of a visual fan exceeding the Colombian frame and can perfectly refer to any Latin American country immersed in an identical cultural under development.

To produce again this popular representation, Beatriz González strictly uses her controlled plastic language: she sharpens even more her chromatic articulations and develops a decisive and economic drawing. She insists in the ellipsis and in the voluntary irregularities, in the enlightening details, in the free organization of parts: her explicit, rational and totally lacking mystery treatment is consolidated in the furniture. The progressive plastic language precision illuminates, at the same time, the semantic decision. She has no fear in describing and telling about characters, situations and peripety that must be decoded according to the model of objective reality. (By the opposite mean: through the non

critic and conformist way of the social realism, a young Cuban painter, Juan Bencomo, paints in 1973 a portrait of Lenin with relatively similar plastic solutions).

That defined esthetic solution, willing to achieve the difficult floating articulations of colored planes: that mental vision which Studies every element until it establishes the necessary insertion in the set, dominates the treatment of metal sheets that she introduces in real furniture. The disproportion corresponds, in first place, to the theme in itself, sliding towards absurd conceptions, hyperbolic or baroque of popular imagination. But the greatest antagonism appears between the painted slab and the actual piece of furniture accepting it. The furniture chosen by Beatriz González are of common use by the population and the lower middle class: they constitute the ornament, and also the sculpture of the poor. They are as useless as uncomfortable. The beds have noisy metal head boards obligated to be beds; ignoring the discrete elimination of the "bed artifact" that modern décor has operated. Regarding the hair dressers, they correspond to the type of furniture already out of use, as well as the night stands: their complicated designs, the enormous space they occupy in bedrooms, the need for stools in front of the hairdressers, as well as the use of night stands with room for the already out of use candle sticks, everything shows the amazing lack for functionality by the poor, their desire for useless and excessive things within a strong conservative will. The passion for size, for the superfluous decor, which maybe substitutes the mediocre grayness of their poor life, places this furniture in a very dense social context. The furniture are not, therefore, just any frame, but actual frames and almost moving: reason why we have to acknowledge

Beatriz González creative capability to choose between the furniture and the creation of the painted slabs she adds to them. This is how we comprehend such a deep formal research as well as innovative and sincere, whose artistic Lumber goes far beyond the "pop", —a simple hypertrophied measure of reality—, and beyond conceptualism —snob and neutral description of actual objects or processes—, such as both currents develop in the United States and Europe.

By framing the elaborate painted surfaces with furniture that keep degraded modern models, Beatriz González has created a formidable hybrid, combining reality and artistic fiction, the natural model and the cultural model: as any hybrid, it results uncomfortable and mostly, not foreseen. Reason why a work is discussed where, inversely, should recognize the effort of forcing a cohabitation that enjoys the best inventive virtues and establishes, through explicit violation of the conventional, new factual situations.

The things, the objects, are presented, in a contemporary world, as invasive and asphyxiating. Beatriz González demonstrates that they can be companions and that, besides, they can offer an explanation to life. To doubt the important, smile in front of speech, embrace the trivial, are a key part of that explication that subordinates at every moment the channels of painting.

NI QUE HUBIERA REGRESADO EL SÉPTIMO DE CABALLERÍA

R.H. Moreno Durán

La película de Beatriz González es muda y en su único largo plano secuencia vemos tres cuerpos tendidos boca arriba, dos de ellos con sus cabezas hacia uno de los puntos cardinales, tal vez el que señala su patria. El tercero yace pesadamente colocado en dirección opuesta, sin duda orientado hacia el lugar donde exhaló su último suspiro. Los dos primeros cuerpos tienen las manos sobre el pecho, en la posición de quienes sólo creen en el Más Allá. El tercero exhibe una actitud menos resignada. En los tres casos la muerte por ejecución parece burlarse de las posiciones hieráticas y altivas de quienes han sido vencidos en combate. Los tonos pastel de la composición no logran menguar el dramatismo de la escena, pues se trata de los cuerpos de los tres indigenistas a quienes la guerrilla colombiana, en un superlativo acto de insensatez, asesinó sólo por el hecho de ser extranjeros. Y una vez más, la realidad a través de la prensa le ofrece a Beatriz González la información prima

de una historia que la artista plasma con ese estilo propio e inconfundible que patentó décadas atrás cuando convirtió en un clásico del Kitsch a la pareja de enamorados que se arrojó a las heladas aguas del Sisga.

Y ahora, muy en esa línea, la artista multiplica sus recursos iconográficos y la materia en la que los proyecta: si desde sus inicios cambió el lienzo por las versátiles superficies de camas metálicas, mesillas de noche, platos o utensilios de madera, ¿por qué no hacerlo también sobre papel de pared y asientos? En el caso de Naya, la figura de una mujer intenta erguirse de la base del asiento, en técnica similar a la utilizada en 1971 cuando pintó *Puyana in situ*, con la cara del concertista puesta en el mismo lugar donde desparrama sus postrimerías para interpretar música barroca ante el clavicordio. En cuanto a la serie de los indigenistas, esta elección implica una doble gradación de sentido: en nuestras repúblicas latinoamericanas el paredón proverbialmente ha exhibido a los ajusticiados por el sumario dictamen de quienes reivindican el oficio de verdugos a nombre de las ideologías más exaltadas. ¿Por qué entonces la pared, levemente cubierta con papel de colgadura, no ha de hacer las veces de doméstico patíbulo donde figuren esos cadáveres que han terminado por reemplazar al ángel de la guarda de la infancia y, así mismo, a ese Cristo que a la luz de la luna vela poco antes de ser negado y vendido por sus discípulos, aprehendido y ajusticiado al día siguiente? Con la muerte como ángel tutelar, quien habite la morada de los colombianos de estos tiempos no podrá sorprenderse de la hora en que toquen a su puerta para el paseo final.

En alguna ocasión Beatriz González, reivindicó para su trabajo el apelativo sospechosamente modesto de “arte provinciano”. Ante estos tres cuerpos exánimes, tendidos por el fanatismo,

el apelativo parece justificado si se tiene en cuenta la oprobiosa realidad colombiana —provinciana— que día a día se recicla en los campos del país a través de la muerte. Pero Beatriz González sabe, y también lo ha dicho, que ese arte superará la provincia y será visto “acaso con curiosidad” en medios internacionales. Esta “curiosidad” está garantizada, no sólo porque los cadáveres de los indigenistas son extranjeros y concitaron con su muerte la atención del mundo entero, sino porque las razones de su muerte ilustran desde hace décadas el sórdido cliché que en todos los rincones del planeta nos define. Al mundo de la globalización colaborarnos con una plusvalía de muerte, difícil de homologar o superar en tan breve tiempo. Pero se impone un *flash back* para comprender la película de Beatriz González. La realidad de nuestro país es como una de esas cortinas ilustradas con las efigies de los prohombres y gentiles damas nacionales en pleno acto de exhibicionismo social y que Beatriz González tituló en 1981 *Decoración de interiores*. Pero la obra sugiere una dinámica: en estado normal, la cortina angosta y reduce a una brevedad casi egipcia a los personajes de la serigrafía, cuya presencia está infinitamente repetida en la tela como en la historia nacional. Pero basta que alguien se tome la libertad de extender o alargar la tela para sobredimensionar a los personajes que la ilustran; basta que alguien, con Poder, quiebre la estabilidad natural de la obra para convertir en mayestáticos protagonistas a quienes ajuicio de los demás sólo son efímeras siluetas. Gracias a ese simple gesto, los seres del Poder se apropian en cuerpo y alma de un espacio en la serie, de la misma forma que lo han hecho de un espacio en la realidad y de un espacio en la gloria, puesto que todos ellos son personajes significativos en la historia extensa de Colombia.

En cualquier caso, el mayor an-

tecedente de la obra sobre la muerte de los indigenistas se advierte en *Plumario colombiano*, serigrafía de 1983 donde algunos presidentes, con coronas de plumas sobre sus cabezas, compiten con los caciques autóctonos bajo el lema: “Este gobierno no tiene dueños...” Sólo razones de descarada complacencia electoral o demagogia gubernativa pudo impulsar a Carlos Lleras Restrepo, Julio César Turbay y Belisario Betancur a emular a El Indio Amazónico, que sin duda es la negación del indio auténtico y el más tramposo de los modelos a imitar. La malicia popular afirma que en nuestro país hay más caciques que indios y esto parece contradecir el lema retórico según el cual “Este gobierno no tiene dueños”. Si nuestro, país no tiene dueños, como dicen los políticos, sí tiene pastores disfrazados de caciques, como lo demuestra una serigrafía sobre papel de 1976, titulada *La Iglesia está en peligro*, y en la que aparece un alto prelado ataviado con una corona de vistosas plumas: más que pastor, es un cacique de almas. Unas almas que, por adorar a los dioses de otras etnias, no tuvieron el último consuelo reservado por nuestra fe a quienes son alevosamente pasados por las armas, como sucedió con los tres indigenistas. El comandante guerrillero autodenominado Gran Nobles, que con expresiones soeces ordenó la muerte de estos tres extranjeros, consecuente con su origen los envió al extranjero para que los chulos - que allí se llaman zamuros - dieran cuenta de sus restos, emuló, acaso sin saberlo, al infame general Custer, cuando al frente del Séptimo de Caballería liquidó etnias completas en el país de donde paradójicamente provenían los indigenistas. Lo que quiere decir que Gran Nobles retomó la misión etnocida que el general Custer con tanto ahínco comenzó. Sólo que mientras el general gringo murió con las botas puestas a manos de los indios a quienes despreciaba,

Gran Nobles fue sometido al más delirante de los castigos: por su crimen, sus camaradas lo condenaron a aprender a leer y escribir...

Obsesionada por convertir el lado oscuro de la realidad en luz plástica, la mirada crítica de Beatriz González, valiéndose del Kitsch, la parodia y la ironía, ha desdramatizado nuestras miserias provincianas y las ha elevado a la universalidad del arte. Con los muertos de cuerpo presente que hasta la extenuación nos multiplica su serigrafía, nos recuerda la patética convicción que hemos registrado en otro texto pero que es válida para este caso: Sin la muerte, Colombia no daría señales de vida...

Beatriz González film is silent and in its only drawing sequence we see three bodies laying face up, two of them with their heads towards one of the cardinal points, maybe pointing to their homeland. The third one lays heavily in the opposite direction, with no doubt pointing to the place where he lost his last breath of air. The first two bodies have their hands across their chests, in the position of those who find relief in life after death. The third one exhibits a less resigned attitude. In the three cases, death by execution seems to mock the hierarchy and attitude position of those who have been defeated in combat. The pastel tones in the composition do not achieve to reduce the drama of the scene; they are the bodies of three indigenous whom the Colombian guerrilla, in a superlative act of insanity, killed them because they were "foreigners". And once again, the newspaper reality offers Beatriz González the prime information of a story the artist executes with that own and unmistakable style she patented decades ago when she converted in a classic Kitsch the couple in love who jumped into the gelid waters of the Sisga Lake. And now, very much in that line, the artist multiplies her iconic resources and the subject on which she projects them: if from the beginning she changed the canvas for the versatile surfaces of metal beds, night stands, plates or wood utensils, ¿why not do it also on wall paper and chairs? In Naya's case, a woman's figure tries to rise from the seat's base, in a technique similar to the one used in 1971 when she painted Puyana in situ, with the musician's face placed in the same place where he spills his body in order to play baroque music in front of the clavichord.

Regarding the Indigenous series, this selection implies double sense degradation: in our Latin American countries the firing wall has proverbially

exhibited the executed for the summary pronouncement of those who claim the trade of executioner in the name of the most exulted ideologies. ¿Then, Why the wall, lightly covered with wall paper, it shall not be the domestic gallows where bodies appeared to have replaced the childhood guardian angel and, as well, that Christ that under the light of the moon candle right before he was denied and sold by his disciples, apprehended and executed the following day? With death as the guardian angel, who lives in the homes of Colombians of these days cannot be surprised when they hear a knock on their door for their final trip. In an occasion Beatriz González, claimed for her work the modestly suspicious term of "province art". In front of these three lifeless bodies, lying by fanatics, the word seems justified if you keep in mind the dishonorable Colombian reality - parochial - that day after day it recycles in the fields of the country through death. But Beatriz González knows, and has also said it, that that art will surpass the province and shall be seen "maybe with curiosity" in the international media. This "curiosity" is guaranteed, not only because the indigenous cadavers are foreigners and with their death they called the World's attention, but because the reasons for their death illustrate from decades ago the sordid cliché that defines us in every corner of the planet.

To the global world we cooperate with death's added value, difficult to homologate or overcome in such short time. But a flash back is required in order to understand Beatriz González's movie. Our country's reality is like one of those curtains illustrated with the images of national outstanding men and gentle ladies caught in a full blown social exhibitionism act and that Beatriz González titled in 1981 Interior Decorating. But the work suggests a dynamic: in normal stage, the narrow curtain reduces to an

almost Egyptian brief the characters of the silk screen printing, whose presence has been repeated infinitely in the canvas like the national history. But it is only necessary for someone to take the time to extend or enlarge the canvas in order to over dimension the characters that illustrate them; but it is enough that someone, with Power, to break the natural stability of the piece to turn it into majestic characters who in the eyes of others they are only ephemeral silhouettes. Thanks to this simple gesture, the creatures of Power appropriate in soul and body of a space in the series, in the same way they have done it in reality and of a space in the glory, since all of them are important characters in the Colombian extensive history. In any case, the greatest background of the Indigenous deaths is seen in the "Plumario colombiano", silk screen printing of 1983 where some former presidents, with feather crowns on their heads, compete with autochthonous chiefs under the motto: "This government has no owners..." Only reasons of insolent electoral governmental demagoguery compliance could impulse former presidents Carlos Lleras Restrepo, Julio César Turbay and Belisario Betancur to emulate the Amazon Indian, with no doubt it is the negation of the authentic Indian and the be the biggest cheat of models to imitate. Popular malice affirms that in our country exist more chiefs than Indians and this seems to contradict the rhetoric motto "This government has no owners". If our country has no owners, as Politician say, it does have shepherds dressed up as chiefs.

A silk screen printing over paper of 1976, titled *The Church is in danger* (*La Iglesia está en peligro*), in which a high prelate appears adorned with colorful crown of feathers: more than a shepherd, he is a chief of souls. Souls that, because they adore gods

from other ethnics did not have the last reserved consolation by our faith who are treacherously killed by guns, as what happened with the three Indigenous. The guerrilla commander self called Gran Nobles (Great Noble), who with gross expressions ordered the death of these three "foreigners", in accordance with their origin he sent them abroad so the cocky – that are called zamuros (vultures) over there – disposed of their corpses, emulated, maybe without knowing, the infamous general Custer when he was in front of the Seventh Cavalry liquidated complete ethnics in the country where paradoxically the Indigenous came from. What means that Gran Nobles retook the ethnic mission that General Custer with such determination began. With the difference that the American General died with his boots on in Indian hands who he despised, Gran Nobles was submitted to the most delirious punishment: for his crime his comrades condemned him to learn to read and write...

Obsessed to reveal the dark side to the plastic light, the critic view of Beatriz González, using Kitsch, parody and irony, has undermined our provincial miseries and has elevated them to art's universality. With the corpses pre-sent multiplied exhaustedly in her silk screen printing, reminds us of the pathetic conviction we have registered in another text which is valid in this case: Without death, Colombia would not show any signs of life...

BEATRIZ GONZÁLEZ: UNA PROVOCACIÓN IRÓNICA DETRÁS DE COLORES ESTRIDENTES Y DRAMAS DE FOLLETÍN

Holland Cotter*

El multiculturalismo es un fenómeno complejo, tan dulce como amargo. Durante la última década del siglo, artistas e incluso culturas enteras, que habían sido excluidas e ignoradas por la tendencia en boga, ganaron admisión, por lo menos tentativa, al mercado del arte contemporáneo controlado por Estados Unidos y Europa. Sin embargo, las condiciones de entrada han sido a menudo caprichosas y limitantes.

En un momento dado la demanda institucional se inclina por estilos “internacionales” basados en modelos occidentales; un instante después por trabajos que se consideran suficientemente específicos desde el punto de vista cultural para ser “auténticos”. En el primer caso el riesgo estriba en la creación de una cierta homogeneidad global; en el segundo, en una nueva versión de exotismo.

Como en cualquier época, los artistas más interesantes logran superar

las opciones convencionales y establecer sus propias reglas. Tal es el caso de la pintora colombiana Beatriz González (1938), cuya obra conocí en una muestra de 30 años de su trabajo, organizada por Carolina Ponce de León en el Museo del Barrio, que marcó el debut individual de la artista en Nueva York.

El título mismo de aquella muestra, "Qué honor estar con usted en este momento histórico", capta la tónica de la pintura figurativa de González: entre burlona y formal, ocultando reservas de emoción tras una fachada pública difícil de leer. La ambigüedad está presente en todo: en imágenes que combinan dramas de folletín con iconos de arte canónico; en un estilo pictórico domésticamente acogedor, y hasta en su propia descripción -medio insolente, medio resignada- de su trabajo como "una pintura subdesarrollada para países subdesarrollados".

No hay duda de que su trabajo, con esa cantidad de referencias a tópicos específicos, está íntimamente ligado a un tiempo y a un lugar. Ella creció en Colombia en los años cuarenta y cincuenta y se formó durante un periodo calamitoso que hoy día se denomina sencillamente como "la violencia". En Bogotá, la capital del país, estudió pintura e historia del arte, pese a que la ciudad en sí no poseía una colección de arte europeo.

Pero, en cambio, tenía una vibrante cultura multirracial y una prensa popular ávidamente sensacionalista. Estos elementos se convirtieron en fuente de algunas de las obras tempranas de la artista, incluyendo *Los suicidas del Sisga I* (1965), con que se abrió la muestra.

El pequeño lienzo es directo: allí aparecen, de medio cuerpo, un hombre y una mujer jóvenes, tomados de la mano, sonriendo distraídamente. Con sus formas sencillas y sus colores llamativos, este cuadro podría ser fácilmente un cartel popular: algo así como un anun-

cio de tienda, que de manera romántica tratara de exaltar las ventajas de la vida conyugal.

De hecho, la imagen se basa en la fotografía que una joven pareja se hizo tomar antes de suicidarse, ahogándose. En una carta de despedida, explicaban que se hallaban profundamente enamorados pero que, debido a sus profundas convicciones religiosas, habían preferido morir a mancillar la pureza de la joven.

El cuadro es uno de varios pintados a finales de los sesenta, en los que González exploró la incisiva violencia de la sociedad colombiana. Por esos mismos años, produjo también una serie extraordinaria de dibujos en tinta sobre el mismo tema. Algunos basados en fotografías de crímenes pasionales y asesinatos políticos, aparecidas en tabloides; otros en propagandas de fisicoculturismo y remedios para el dolor de cabeza. Es muy dicente que, en manos de González, los dos tipos de imagen sean totalmente inconfundibles.

A lo largo de los sesenta y los setenta, la artista continuó trabajando con imágenes de reportería gráfica, un movimiento radical en una América Latina donde "gran arte" significaba tradición académica europea. Luego comenzó a darle la vuelta al asunto, adaptando libremente obras maestras clásicas de la pintura europea a formatos vernáculos.

De esta época data un grupo de obras imaginativas e irreverentes que González pintó o agregó a muebles de producción masiva o a utensilios domésticos encontrados en los mercados callejeros de Bogotá. *La última cena* de Leonardo aparece pintada en colores llamativos y figuras numeradas sobre una mesa de comedor de madera falsa. Una bañista de Degas en el fondo de un platón de aluminio.

Forma y función se mezclan espectacularmente en varias obras de tamaño mural no incluidas en la muestra. En

una, González reconstruye una pintura panorámica de nenúfares de Monet sobre 20 metros de plástico para cortina de ducha. En otra, pintó *Le Moulin de la Galette*, el himno de Renoir al ocio de la clase media, sobre un rollo largo de papel que puso a la venta por centímetros, como cualquier tela de pieza.

Estos ejemplos de pintura "subdesarrollada" representan muchas cosas: homenajes a artistas que González admira verdaderamente, pero también una mezcla ingeniosa de trabajo burocrático oficial e ilustración histórica. Estos trabajos le permitieron a González, que expone regularmente en Colombia y ha enseñado allí por años, traer al país obras maestras europeas, incluso de segunda mano. Y ellos mostraron el gran cambio que experimenta cualquier arte cuando es trasladado de una cultura a otra: cambian las formas, los significados y las valoraciones.

Aunque tales ideas resultan perfectamente válidas hoy día, cuando González presentó estas obras en la bienal de Venecia de 1978, pasaron prácticamente inadvertidas. En los ochenta, ella cambió el rumbo de su arte, volviendo de nuevo hacia donde había empezado, como la pintora de la historia de su propio país. Otra vez recurre a los sucesos actuales, sólo que ahora los frasea en términos formales más complejos -fragmentados, expresionistas, surrealistas- como resulta evidente en dos pinturas íntimamente relacionadas que ella produjo en respuesta a una catástrofe cívica.

En noviembre de 1985 guerrilleros armados ocuparon el palacio de justicia en Bogotá, tomando como rehenes a decenas de magistrados. El grupo guerrillero, uno de los muchos que hay en Colombia, había estado activo por años y había ganado un apoyo público considerable. Es imposible saber si el incidente hubiera podido terminar pacífi-

camente. Según se informó, los militares bombardearon el edificio, matando por igual a guerrilleros y civiles.

Las pinturas de González, ambas tituladas *Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, describen el incidente a través de una lente alucinante. En uno de ellos, hecho en colores brillantes, el sonriente presidente y su gabinete, flanqueados por soldados uniformados, se sientan en una mesa que tiene como adorno central un ramo de flores de color rojo sangre. En la otra, hecha en un sombrío *grisaille* de periódico, las figuras sentadas siguen ahí, pero las flores han sido reemplazadas por un torso humano calcinado.

Como siempre, la intención de González no es tanto encontrar culpables -cosa prácticamente imposible en este caso- como sugerir que la violencia en sí es una condición existencial, cuyo poder se refleja a través de todo su trabajo siguiente, incluyendo una serie de pinturas de comienzos de los noventa -ejemplo de las cuales es el cuadro *La isla del conejo de la suerte* (1993) - en la que cuerpos masculinos vestidos con traje y corbata flotan, como Ofelia, en un agua oscura. No resulta claro si sus muertes fueron violentas o accidentales, pero todos encontraron el agua por tumba.

En sus más recientes pinturas de figuras femeninas solas, confluyen la política, la historia del arte y lo personal. Las figuras son adaptadas de dos fuentes: las exóticas imágenes de mujeres polinesias de Gauguin y las fotografías que los noticieros mostraron de las madres de soldados colombianos secuestrados, destrozadas de dolor. En dos de las pinturas, las sollozantes mujeres morenas lucen faldas decoradas con escenas de un paraíso tropical perdido. En una tercera, la artista se pinta a sí misma desnuda, su piel de un azul muerte, con sus manos cubriendo la cara como si estuviera mirando por entre los dedos cosas que difícilmente resiste ver.

González ha dicho que su pintura es “un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad”. Y esto, sin duda, presenta problemas. Su estilo pictórico decididamente áspero y anti-académico - formas extrañas y superficies ordinarias - no será para todos los gustos. Y sus referencias, culturalmente enraizadas, pueden dificultar la interpretación de sus juegos de humor, desespero y afecto.

No obstante, la dinámica de su trabajo sugiere muchas cosas y ofrece puntos de comparación interesantes, así sea de manera indirecta, con algunos de sus contemporáneos neoyorquinos. Por ejemplo, su trabajo tiene paralelos con el de Andy Warhol. Ambos manejan material popular similar, desde tragedias de prensa amarilla hasta últimas cenas. Ambos plasman sus imágenes en formas de arte menor (Warhol en seda de *screen* industrial, González en muebles baratos). Ambos esconden un arte de apasionada observación social, tras una fachada de estudiada neutralidad.

Warhol, desde luego, fue una ficha clave en el mercado institucional internacional. González no. Ella decidió forjar un universo artístico a partir de su propia realidad, de notable riqueza y profundidad. Así pues, no sorprende saber que cuando en 1984 se preparaba en Colombia un catálogo de sus obras, ella insistió en que el libro se titulara *Beatriz González: una pintora de provincia*. Como muchos de sus colegas del mundo en los multiculturales comienzos de siglo, ella ha convertido su estatus “periférico”, en una escarapela de orgullo.

Multiculturalism is a complex phenomena, it is as sweet as it is bitter. During the last decade of the century, artists and even entire cultures, that had been excluded and ignored by trendy tendencies, gained admission, at least tentatively, to the contemporary art market controlled by United States and Europe. However, the admission conditions have often been capricious and limiting.

At any given time the institutional demand is inclined towards “international” styles based on western models; sometime later on work that is considered sufficiently specific, from a cultural point of view, to be “authentic”. In the first case the risk lays in creations of a certain global homogeneity; in the second, in a new version of exoticism.

As in any epoch, the most interesting artists are able to surpass conventional options and establish their own rules. Such is the case of Colombian painter Beatriz González (1938), who's work I knew in an exhibit commemorating 30 years of her work, and organized by Carolina Ponce de León at the Museo del Barrio, and which marked the individual debut of the artist in New York.

The title itself of that exhibit, “What an honor to be with you in this historic moment”, captures the tone of Gonzalez's figurative painting: between sarcastic and formal, hiding reserves of emotion behind a public facade difficult to read. Ambiguity is present in everything: in images that combine comic book dramas with canonic art icons; in a cozy domestic pictorial style, and even in her own description – half insolent, half resigned – of her work as an “underdeveloped painting for underdeveloped countries”.

There is no doubt that her work, with many references to specific topics, is closely linked to a time and a place. She grew up in the forties and fifties during a calamitous period which is simple

* Holland Cotter es columnista de arte de The New York Times.

COTTER, HOLLAND. “Beatriz González: Una provocación irónica detrás de colores estridentes y dramas de folletín”. En: Beatriz González. Ed. Villegas editores. P. 11-13. 2005.

known as “la violencia (the violence)”. In Bogota, the capital of the country she studied painting and history of art, in spite of the fact that the city didn’t even have a European art collection.

But, instead it had a vibrant multiracial culture and a sensationalism avidly popular press. These elements became the source of some the artist’s early paintings, including *Los suicidas del Sisga I* (1965), which opened the exhibit. The small canvas is direct: it shows, side by side, a young couple holding hands, absent mindedly smiling. With her simple forms and her striking colors, this painting could very easily be a common poster: something like a general store announcement, which in a romantic manner would be trying to praise the advantages of married life.

In fact, this image is based on a photograph taken of a young couple before committing suicide by drowning. In a farewell letter, they explained that they were profoundly in love but, because of their deep religious convictions, they would rather die than sully the young girl’s purity.

The painting is one of several painted at the end of the sixties, in which Gonzalez explored the fierce violence of Colombia’s society. Around that time she also produced an extraordinary series of ink drawings around the same theme. Some of them were based on photographs of crimes of passion and political assassinations that appeared in tabloids; others in bodybuilding and headache remedies leaflets. Is very telling that, in Gonzalez’s hands, the two types of images are totally unmistakable.

Throughout the sixties and seventies, the artist continued working with graphic reporting images, a radical movement in a Latin American environment where “big art” meant European academic tradition. Afterwards, she began to turn around, freely adapting Eu-

ropean classic master paintings to vernacular formats.

From around that time is the group of imaginative and irreverent paintings that Gonzalez painted on or added to mass production furniture or domestic utensils found in Bogota’s flea markets. Leonardo’s *Last supper* is painted in striking colors and numbered figures on a fake wood dining table. One of Degas’s bathers appears at the bottom of an aluminum bowl.

Form and function are spectacularly mixed in several mural size paintings not included in the sample. In one of them, González rebuilds one of Monet’s water lily panoramic painting on 20 meters of plastic for a curtain shower. In another one, she painted *Le Moulin de la Galette*, Renoir’s hymn to middle class leisure, on a long paper roll which she put up for sale by centimeters, like any piece of fabric.

These examples of “underdeveloped” painting represent many things: a tribute to artists that Gonzalez truly admires, but also an ingenious mix of official bureaucratic work and historic illustration. This work permitted Gonzalez, who regularly exhibits in Colombia and has taught there for years, to bring to the country European master pieces, even second hand ones. And they showed the big change that any art experiments when is moved from one culture to another: forms change, also the significance and the valuations.

Although such ideas are perfectly valid today, when Gonzalez exhibited these paintings in Venice’s biennale in 1978, they were practically unnoticed. In the eighties, she changed the course of her art, going back again to where she had started, as the painter of the history of her own country. One more time she recurs to the present events, only now she expresses them in more complex formal terms – fragmented, expressionists,

surrealists – as it becomes evident in two intimately related paintings that she did in response to a civic catastrophe.

In November of 1985 armed guerrilla occupied the Palace of Justice in Bogota, taking as hostage dozens of magistrates. The guerrilla, one of the many that exist in Colombia, had been active for years and had gained considerable public support. It is impossible to know if the incident could have ended peacefully. According to the reports, the military bombed the building, killing civilians and guerilla as well.

Gonzalez’s paintings, both entitled *Señor Presidente*, qué honor estar con usted en este momento histórico (Mr. President, what an honor to be with you in this historic moment), describe the incident through a mind blowing lens. In one of them, painted in brilliant colors, the smiling president and his cabinet, flanked by uniformed soldiers, are sitting at a table with a central ornament in blood red color flower bouquet. In the other, made in a somber newspaper grisaille, the sitting figures are still there, but the flowers have been replaced by a charred human torso.

As always, Gonzalez’s intention is not to find the guilty ones – something practically impossible in this case – but to suggest that violence as such, is an existential condition whose power is reflected throughout all of her next work, including a series of paintings at the beginning of the nineties – an example of which is the painting *La isla del conejo de la suerte* (Bugs Bunny’s island) (1993) - in which male bodies dressed in suits and tie, float, as Ophelia, in dark waters. It is not clear if their deaths were violent or accidental, but all of them found their tombs in the water.

In her more recent lonely feminine figure paintings politics, art history and the personal merge. The figures are adapted from two sources: the exotic

images of Gauguin's Polynesian women and the photographs of the mothers of kidnapped Colombian soldiers shown on television news reports, destroyed in pain. In two of the paintings, the weeping dark skinned women wear skirts decorated with scenes from a lost tropical paradise. In a third one, the artist paints herself naked, her skin with a death blue color, with her hands covering her face as if she were looking through her fingers to things that she hardly resists to see.

Gonzalez has said that her painting is "a provincial art that cannot circulate universally, at best, as a curiosity". And this, without a doubt, presents problems. Her pictorial style, decisively coarse and anti academic – strange forms and ordinary surfaces – is not for every taste. And her references, culturally rooted, can difficult the interpretation of her humor games, exasperation and affection.

Notwithstanding, the dynamics of her work suggests many things and offers interesting comparison points, even if indirectly, with some of her contemporary New Yorkers. For example, her work has certain parallels with Andy Warhol's. They both manage similar popular material, from tabloid tragedies to the last supper. They both express their images in minor art forms (Warhol in industrial screen silk, Gonzalez in cheap furniture). They both hide an art of passionate social observation, behind a facade of premeditated neutrality.

Warhol, of course, was a key player in the international institutional market. Gonzalez no. She decided to build up an artistic universe parting from her own reality, notably rich and profound. Thus, it is of no surprise to know that when in 1984, a catalog of her work was being prepared in Colombia, she insisted that the book be entitled *Beatriz Gonzalez: a province painter*. Like

many of her colleagues in the world at the multicultural beginning of the century, she has converted her "peripheral" status in a rosette of pride.

* Holland Cotter is an art columnist for The New York Times

A CONTRALUZ

Humberto Junca Casas

227

Tres series componen esta muestra de Beatriz González. La primera, *Piedad* (2004-2005), está inspirada en una obra de Giotto que se halla en La Capilla Scrovegni en Padua. Tal imagen se fija en la mente de la artista por un comentario de su esposo al describir un detalle que llama su atención: “La Virgen tendida sobre el cuerpo de Cristo parece un águila”. Así, en una docena de pinturas, González nos presenta un número igual de mujeres aferrándose con “animalidad” a esos hombres que según parece y siguiendo la pista de su referente italiano, han sido sacrificados. O posiblemente, no. El título de la serie puede ser leído por fuera de los códigos de la historia del arte eurocéntrico, y entonces ya en un contexto popular y novelesco -acentuado por esos hermosos colores cálidos y por el encuadre en close-up que evita todo rastro de sangre, en esos formatos cuadrados como de televisor- ese hombre pasa de víctima a victimario mien-

tras la mujer suplica tratando de evitar su partida. En cualquiera de los dos casos el hombre ya no está ahí (ausente o muerto), provocando el sufrimiento de la mujer que pierde toda compostura, por amor. La primera pintura de esta serie parte de una fotografía aparecida en el periódico acompañando la reseña de un crimen; las demás son construidas de manera más o menos libre, entre estos tres referentes: las brutales fotos de crónica roja, las cursis imágenes de melodrama y (en algún lugar entre estas dos) la pintura religiosa.

Para la segunda serie, *Vista Hermosa* (2006), Beatriz González asocia, subrayando la ironía, la masacre del sitio que toma por título con dos fotografías del periódico que documentan el hallazgo de fosas comunes cerca a Medellín y las consecuencias de un ataque de la guerrilla al municipio caucano de Caldono. Dichos documentos muestran a personas en pareja cargando cadáveres

envueltos en telas o plásticos y colgados de un “guando”, como presas de caza. La artista se apropia de tal registro y vuelve a sus actores meras sombras, siluetas a contraluz, que repite incansablemente sobre lienzo, papel y mármol “como un ícono que quiero que se grabe en la mente de la gente -dice González- de tanto verlo, una y otra vez”.

En el tomo XXXV de la “Historia Natural” escrita por Plinio El Viejo (año 23 a 79 d.C.), el militar y pensador romano narra el origen del dibujo en occidente, en el calco de la sombra de un soldado griego en su última cita de amor. La noche antes de partir a la guerra, alrededor de una fogata en una cueva, Kore (hija de Dibutades, famoso alfarero de Corinto) teme no volverlo a ver, teme olvidar su rostro; por eso, notando cómo el fuego proyecta sus sombras sobre la rústica pared de piedra de la cueva, coge un pedazo de madera quemada y con ella traza la silueta de la som-

bra del perfil de su amado con mucho cuidado. Y obtiene así un contorno negro, una silueta de carbón, una sombra, una ausencia, la primera representación bidimensional hecha por el hombre. En esta exposición, Beatriz González cierra un círculo histórico, devuelve el dibujo a su origen arcaico (a su sentido primero): se une a Kore en el uso de la sombra y el carbón, en el calco de sombras de hombres al filo de la muerte en pos de su recuerdo. Y lo hace una y otra vez. Esta insistencia en la reiteración de una imagen simplificada (primaria), para facilitar su reconocimiento y memorización, es notable en la tira de lienzo de diez metros de largo en donde aparecen y desaparecen los hombres con su pesada carga. Esta pieza, además de semejar una “plana de colegio” (cita al aprendizaje escolar mediante la repetición, evidente en sus cuadernos), funciona como un cómic o como una metáfora cinematográfica, pues para su percepción total es necesario seguir la secuencia “leyéndola” de izquierda a derecha a lo largo de la tela; de tal manera que haya un desplazamiento obligatorio del espectador y un tiempo de experiencia de una obra que va cambiando a medida que se ve. Como un remedo de kinetoscopio extendido en la pared, estos *continuuums*, como los llama la artista, son como los fotogramas de breves películas animadas dibujadas a mano, que nos hablan del tiempo circular del cine y de su origen en el tiempo circular y mágico del rito: sumatoria de memorias, repetición de imágenes, reiteración de ideas, oración.

La tercera serie, Domingo de Resurrección (2006), la conforman pinturas horizontales donde se repiten sobrepuestos los rostros, las manos y los palos de un mismo carguero capturado por la cámara del reportero que cubre otra matanza en Tarazá, corregimiento de Antioquia. Como un efecto óptico, que la artista ya ha empleado, la misma

imagen se multiplica y se traslapa en el mismo momento y espacio. Como en un caleidoscopio horizontal. Como en una triste y absurda (casi aburrida) película de guerra cuyo comienzo es igual que su final.

Entre el arte clásico, el documento fotográfico, lo vernáculo, la gráfica múltiple y el cine, entre lo bello y lo horrendo, el positivo y el negativo, la luz y la sombra, y entre la historia de Colombia y su propia historia, no hay duda del objetivo que muy racionalmente se ha trazado Beatriz González en los últimos años: la repetición testaruda de imágenes “de segunda mano” de esa violencia irracional protagonizada por quienes son a su vez víctimas y victimarios; por quienes siendo sujetos, se vuelven objetos: objetos de pesar, objetos sin rostro y sin nombre, objetos de una guerra sucia que se alimenta de odio y de miedo y que toma su fuerza de su propia impunidad y de nuestra falta de conciencia frente a ella (en la ciudad la vemos como una lejana proyección, como una sombra inofensiva en esa nueva versión de la caverna de Platón que construyen día a día los medios masivos).

Para acentuar más la repetición de este sin sentido, de este caos reiterado, la artista ha empleado el uso exagerado del módulo (y el molde) en una estrategia abrumadoramente artesanal que paradójicamente la ha convertido en una herramienta, un objeto de sí misma. Habiendo abandonando “la corte” desde el suceso del Palacio de Justicia, la “pintora de provincia” se ha convertido en la pintora de la guerra, o mejor, en la pintora de cómo “pintan” los medios la guerra (guerra que no para y que la obliga a no parar): pintora de sombras. Convertida en una máquina fotocopidora (el sueño de Warhol) Beatriz González repite una y otra vez, manualmente, las mismas siluetas, los mismos contornos, los mismos sujetos (vivos), los mismos objetos

(muertos); y más importante aún, no se cansa de copiar y desdoblar, de proyectar en cámara lenta esas imágenes sombrías, a contra luz: reflejos de nuestra ceguera, de la carencia de detalle con que el periódico y la televisión cubren lo que llaman “el conflicto armado”; un conflicto que según parece no tiene bandos definidos, ni responsables, ni causa, ni fin. Pero, paradójicamente, al dibujar sus “íconos” a contra luz, la artista ilumina: señala la necesidad de ver, de entender y no olvidar lo que no queremos ver, ni entender, ni recordar... antes que la sombra lo devore todo.

Con su insistencia abrumadora Beatriz González ha puesto a prueba tanto su resistencia y su disciplina, como la comodidad del espectador que cree que sabe y entiende lo que sucede a su alrededor y que cree que sabe y entiende lo que debe hacer un artista. La pintora sigue incomodando. Para eso ella tiene talento y coraje de sobra.

Three series make up this sample by Beatriz Gonzalez. The first one, *Piedad* (2004-2005), is inspired on one of Giotto's works which is at the Scrovegni chapel in Padua. Such image is fixed in the mind of the artist by a commentary of her husband when he described a detail that caught his attention: "The virgin laying down on Christ's body looks like an eagle". Thus, in a dozen of paintings, González shows us an equal number of women clinging with "animalism" to those men that apparently, and following the lead of her Italian referent, have been sacrificed. Or, possibly not. The title of the series can be read outside history codes of euro-centrist art, and then in a popular and novelistic context – accentuated by those warm colors and the close up that avoids any trace of blood, in those television shaped square formats – that man goes from victim to murderer while the woman is begging trying to avoid departure. In any of the two cases the man is no longer there (absent or dead), provoking the woman's suffering who loses all composure, because of love. The first painting of this series parts from a newspaper photograph accompanying the description of a crime; the other ones are built in a more or less free manner, among these three referents: the brutal photographs of the tabloids, the tacky melodrama images and (in some place between these two), the religious painting.

For the second series, *Vista Hermosa* (2006), Beatriz González associates, emphasizing irony, the massacre of the site which she takes as a title with two newspaper photographs that document the finding of mass graves near Medellín and the consequences of a gue-rilla attack near the Cauca municipality of Caldono. These documents show persons in pairs carrying cadavers wrapped in plastic or fabric and hanging from a "stretcher", like hunting preys. The artist appropri-

ates this record and turns its actors into mere shadows, silhouettes against the light, which she tirelessly repeats on canvas, paper and marble "like an icon that I want to have engraved in the minds of the People - says Gonzalez – after seeing it again and again".

In tome XXXV of "Natural History" written by Pliny the Elder (year 23 to 79 A.D.), the roman thinker narrates the origin of painting in the west, in a replica of a Greek soldier in his last love date. The night before going to war, around a bonfire in a cave, Kore (daughter of Dibutades, famous Corinto's potter) fears that she would never see him again, she fears she will forget his face; because of that, and noting how the fire shows his shadows on the rustic stone wall of the cave, she takes a piece of burned wood, and with it, she traces the silhouette of her loved one's profile with special care. And thus she obtains a black contour, a charcoal silhouette, a shadow, and absence, the first man made in bidimensional representation. In this exhibit, Beatriz González closes a historic circle, she takes drawing back to its archaic origin (its first sense): she joins Kore in the use of shadow and in the charcoal replica of men in the brink of death longing for his memory. And she does it again and again. This persistence in the reiteration of a simple image (primary), to ease her acknowledgement and memorization is noticeable in the piece of a ten meter canvas where men appear and disappear with their heavy load. This piece, besides being similar to a "school handwriting exercise" (she cites school learning through repetition, evident in her notebooks), works like a comic book or like a cinematographic metaphor, since to get its total perception is necessary to follow the sequence "reading it" from left to right throughout the canvas; in a manner such that there is a compulsory displacement of the spectator

and an experience time of a work that changes as is being contemplated. As a poor copy of an optical toy extended on the wall, these continuums, as the artist calls them, are like the photogram of the brief hand drawn animated pictures that talk to us about the circular time in the movies and its origin in the rite's circular and magic time: Sum of memories, repetition of images, reiteration of ideas, prayer.

The third series, *Domingo de Resurrección* (2006)(Resurrection Sunday), is made up of horizontal paintings where superimposed faces, hands and the poles of the same holder captured by the reporter's camera covering another massacre in Taraza, jurisdiction of Antioquia, are repeated. Like an optical effect, which the artist has already used, the same image is multiplied and overlapped in the same space and time; as in horizontal kaleidoscope. As in a sad and absurd (almost boring) war picture movie whose beginning is the same as the ending.

Between the classic art, the photographic document, the vernacular, the multiple graphs and the movies, between the beautiful and the horrendous, the positive and the negative, light and shadow and between Colombia's history and her own history, there is no doubt about the rational objective set out by Beatriz Gonzalez during the last few years: the stubborn repetition of "second hand images" of that irrational violence staged by those who are at the same time victims and murderers; by those who being subjects, become objects: objects of sorrow, objects without face or name, objects of a dirty war fed by hatred and fear and which gains force from its own impunity and our lack of awareness about it (in the city we see it as distant projection, as a harmless shadow in that new version of Plato's cavern being built everyday by the mass media).

To accentuate even more the repetition of this nonsense, of this reiterative chaos, the artist has employed the exaggerated use of the module (and the mold) in an overwhelming handcrafted strategy that paradoxically has converted her in a tool, an object of herself. Having abandoned "the Court" since the episode of the Palace of Justice, the "province painter" has become the painter of war, or better yet, in the painter of how the media "paint" war (a war that doesn't stop and forces her not to stop): a painter of shadows. Converted into a photocopy machine (Warhol's dream) Beatriz González repeats again and again, manually, the same silhouettes, the same contours, the same subjects (alive) the same objects (dead); and more importantly, she doesn't get tired of copying and unfolding, of projecting in slow motion those somber images, against the light: reflections of our blindness, of the lack of detail with which the newspaper and television cover what they call "the armed conflict"; a conflict that apparently has neither defined sides or responsible, nor cause, nor end. But, paradoxically, by drawing its "icons" against the light, the artist illuminates: she points out the need to see, to understand, and not forget what we don't want to see, or understand, or remember... before the shadows devours everything.

With her overwhelming persistence Beatriz González has tested her resistance and her discipline, as the comfort of the spectator who thinks he knows and understands what an artist must do. For that, she has talent and courage in excess.

LA POLÍTICA DE BEATRIZ GONZÁLEZ

Antonio Caballero

231

Hace unas cuantas semanas el *Magazín Dominical* de este periódico reprodujo un grabado o litografía de la pintora Beatriz González: tres presidentes colombianos tocados con un penacho de plumas de “indio amazónico”, y otro “indio amazónico” más, igualmente inauténtico, que al parecer sabe curar todas las cosas. Era un cuadro que casi contado suena muy literario, y sobre todo muy político. Todo está dicho ahí. Y no sólo dicho, sino – lo que es peor – denunciado; ajá, vean aquí a Turbay, vean a Lleras, vean a Belisario disfrazados de indios, vean al indio amazónico disfrazado de indio amazónico. Y veánlos, además, perfectamente ridículos (porque sus figuras, tomadas por la pintora de fotografías de prensa, eran perfectamente ridículas). Como encima, era obvio que esos distinguidos hombres públicos se habían encasquetado ese ridículo disfraz con una intención desvergonzadamente política, se podía pensar que la de Bea-

triz González también lo era. Y sin embargo bastaba con mirar el grabado para darse cuenta de que en realidad toda esa carga política no tenía la menor importancia: venía apenas de ñapa; un guiño cómplice, una referencia culta. Beatriz González, que es más sabia, no estaba haciendo política.

Y eso es, muy de agradecer, y muy de señalar con el dedo. Porque la tendencia natural y casi siempre incontestable de todo artista colombiano – y de todo colombiano a secas – es la de hacer política. Deja uno sueltos al clavecinista Rafael Puyana o a los gaiteros de San Jacinto, o al poeta Eduardo Carranza, o a la cantante Carmina Gallo, o al novelista García Márquez, o al escultor Fernando Botero, a quién la conciencia de su status internacional le suele sofrenar los instintos. Deja uno suelto a cualquiera, digo, y antes que cante un gallo está haciendo ya política. (Como San Pedro, diría el doctorcito Alberto Santofimio). Y lo mismo

pasa con los teatreros, con los bailarines, con los ceramistas, con los cineastas, con los arquitectos. Y también desde luego con los ganaderos y los guaqueros y los galleros y los banqueros y los coqueros y los obreros portuarios, para no hablar siquiera de los militares. Todo el mundo, hasta los indios amazónicos auténticos, hasta los presidentes que se disfrazan de indios amazónicos, hace política en Colombia. Salvo Beatriz González, que es pintora, y hace pintura inclusive cuando lo que se le ocurre pintar son tres presidentes haciendo política.

Un momento, compañero – se dirá -: todo es política. Y sí, claro. Hasta Beatriz González, cuando bien se la mira, está haciendo política al pintar. No sin saberlo (porque es muy sabia), pero al menos sin quererlo. Y en eso, hay que repetirlo, constituye un caso excepcional en la vida colombiana (digámoslo sin rodeos, en la vida política colombiana), en donde quien no hace política es porque

no lo dejan y no porque no quiera. Nadie está nunca "retirado de la política", como suelen proclamar con obscena coquetería los políticos colombianos cada vez que hacen una declaración política. Solo hay gente a quien no dejan hacer política (y es la mayor parte de la gente). Pero inclusive esa es carne de política, en el mismo sentido en que se habla de "carne de Cañón" para referirse a todos los que no son dueños de los cañones.

No es el caso de Beatriz González, que empezó a hacer política, queriéndolo o no, pero estruendosamente, por lo menos desde que pintó su cuadro de los "Suicidas del Salto", hace ya años. Ese cuadro (aunque no fue el único) marcó un momento políticamente fundamental en la historia del arte colombiano: el momento en que Colombia empezó a ser el tema de las artes plásticas colombianas. No ya de una manera ingenua, como siempre lo fue en la pintura de los pintores ingenuos (que ni siquiera saben que son carne de política, y a veces hasta creen que no). Ni de una manera literal, como lo era en la de los paisajistas sabaneros. Ni literaria, como en la de esos señores que pintaban frescos en el Capitolio Nacional. Ni deliberada, como en la "Violencia" de Obregón. Ni deliberadamente literal, deliberadamente literaria, deliberadamente ingenua, como en la pintura irónica de Fernando Botero. Con los "Suicidas del Salto" Colombia empezó a ser tema del arte colombiano de un modo, al mismo tiempo consciente e inocente: simplemente porque Colombia estaba ahí. Sin dramatismo, sin polémica, sin ostentación, sin ironía. Casi sin humor: o sin más humor que el que le imprime, se diría que contra la voluntad expresa de la artista, la distancia provocada por su propio exceso de sabiduría (y a veces de pedantería) pictórica. Los "Suicidas del Salto" de Beatriz González no era un cuadro de denuncia social: era un tema

plástico. Como no son una denuncia social tampoco, ni política, sus presidentes de la República tocados con sus gorros de plumas improbablemente amazónico – o bien sólo "amazónico" en el sentido más estrechamente político del adjetivo. Porque es un gorro inventado por algún intendente, que aspiraba a ser gobernador: "En Antioquia va un presidente y le cuelgan su carriel, y va a la Costa y le chantan su corrosca de franjas blancas y negras. ¿Y nosotros no vamos o a ser capaces de inventarnos alguna vaina aquí en Leticia? Esos presidentes grotescos de Beatriz González no son una denuncia. Significan simplemente que la realidad colombiana es así, y eso es lo que ella pinta. Y la realidad es siempre política.

(Este artículo, sin ir más lejos, empezó con la intención o tal vez la esperanza de no hablar de política).

Pero otra cosa es la manipulación política de la realidad que un pintor no "hace" política cuando pinta (si es pintor, como lo es Beatriz González), sino que, lo que pinta es siempre inevitablemente, la materia de la política. (Esto es así también con los abstractos, aunque sería un poco largo de explicar). Y a la inversa: el pintor que intenta manipular deliberadamente su pintura para "hacer" política acaba casi siempre haciendo otra cosa: haciendo propaganda, o haciendo plata (o inclusive, si de verdad es pintor, haciendo pintura). Plata, pues, o propaganda, o hasta pintura: pero nunca política, que es una cosa mucho más seria y exigente y profunda.

Claro: también puede hacer decoración. Que es, pensándolo bien, el verdadero peligro que corren todos los pintores que tratan de hacer política, o de hacer propaganda, o de hacer plata.

Several weeks ago this newspaper's Sunday Magazine reproduced an engraving or lithograph of painter Beatriz González: three Colombian presidents crowned with feather crests like an "Amazonian Indian, and another "Amazonian Indian", just as inauthentic, who apparently knows how to cure everything. It was a painting that if it were narrated, it would have sounded very literary and above all, very political. Everything is told there. And not only told, but – what is worse – denounced; aha! Look at Turbay here, look at Lleras, look at Belisario, and look at the Amazonian Indian dressed as the Amazonian Indian. And look at them, besides, being perfectly ridiculous (because the paintings, made by the painter from press photographs, were perfectly ridiculous). As an extra bonus, it was obvious that these distinguished public figures had put on that ridiculous costume with shameless political intention; we could think that Beatriz González's intention was also political. And however, just by looking at the engraving one would realize that in reality all that political charge was not important: it was just an extra bonus; an accomplice wink, a cult reference. Beatriz González, who is wiser, was not making politics.

And that is to be thankful for and to be pointed at with the finger. Because the natural and almost uncontrollable tendency of every Colombian artist – and of every Colombian – is to make politics. You let loose harpsichordist Rafael Puyana or San Jacinto's piper players, or poet Eduardo Carranza, or singer Carmiña Gallo, or novelist García Márquez, or sculptor Fernando Botero, to whom the awareness of his international status usually control his instincts. You let one of them loose, I say, and before the rooster sings, he is already making politics. (Like Saint Peter, Alberto Santofimio would say). And

the same goes for the theater actors, the dancers, the ceramists, the film makers, the architects. And of course, also the farmers, the plunderers, the cockfighting enthusiasts, the longshoremen, not to mention the military. Everybody, even the authentic Amazonian Indians, even the presidents dressed as Amazonian Indians make politics in Colombia. Except Beatriz González, who is a painter and paints even when what she has in her mind is three former presidents doing politics.

Just a minute partner – somebody would say -: everything is politics. And it is, of course. Even Beatriz González when you look real close, is doing politics when she is painting. Not without knowing (because she is very wise) but at least without wanting. And that, it has to be repeated, is an exceptional case in Colombia's everyday life (let's say it without beating around the bush, in Colombia's political life), where he who doesn't do politics is because they don't let him but not because he doesn't want to. Nobody is ever "retired from politics", as some Colombian politicians claim with obscene flirts every time they make a political statement. There are just persons who are not allowed to do politics (and they are the majority of the people). But even that is political meat, in the same sense in which we talk about "cannon fodder" to refer to those who don't own the cannons.

This is not the case of Beatriz González, who began to do politics, wanting it or not, but loudly, at least since she painted the "Suicidas del Salto", several years ago. That painting (although it was not the only one) marked a fundamental political moment in Colombia's art history: the moment in which Colombia started to be the theme of Colombia's visual arts. Not in a naive manner, as is always the painting of naive painters (they don't even know that

they are political meat, and sometime they even believe they are not). Not in a literal manner either, as it was the one of the savannah landscaping painters. Not literary, as the one of those gentlemen who painted frescos in the National Capitol. Nor deliberate, as Obregon's "Violencia". Not deliberately literal, deliberately literary, nor deliberately naive, as Bolero's ironic painting. With the "Suicidas del Salto" Colombia started, in a way, to be the theme of Colombian art at the same time aware and innocent: simply because Colombia was there. Without drama, without controversy, without ostentation and without irony. Almost without humor: or without any more humor than the one stamped, someone would say against the express desire of the artist by the distance provoked by its own excess of pictorial (and sometimes pedantry) wisdom. Beatriz González's "Suicidas del Salto" was not a social criticism: it was an art theme. Just as is neither a social criticism, nor political criticism the former presidents of the Republic crowned with their feather crests, improbably Amazonian – or just "Amazonian", in the strictest political sense of the adjective. Because is a hat invented by some mayor who aspired to be governor: "In Antioquia, when a president visits, they hang him a "carriel", he goes to the Caribbean coast and they put on a white and black straw hat. ¿And we are not going to be able to invent something here in Leticia? Those Beatriz Gonzales's grotesque former presidents are not criticism. They simply mean that Colombia's reality is like that and that's what she paints. And reality is always political.

(This article, without any further ado, began with the intention or maybe the hope of not talking about politics).

But something else is the political manipulation of the reality that

a painter does not "do" politics when painting (if is a painter as is Beatriz González), but what she paints is always inevitably the matter of politics. And vice versa: the painter who tries to deliberately manipulate his/her painting to "do" politics most always ends up doing something else: making propaganda, or making money (or even painting, if he/she is a real painter). Money, then, or propaganda, or even painting: but never politics, which is something more serious, demanding and profound.

Of course: they can also do some decoration. Which is, by the way, the real danger for all the painters that try to do politics, or make propaganda or make money?

BEATRIZ GONZÁLEZ

Katherine Chacón

En 1962, siendo aún estudiante, Beatriz González realiza su *Versión de La Rendición de Breda I*, óleo en el que, como su nombre lo indica, recreaba un detalle del famoso cuadro de Velázquez. Con la realización de esta pieza, Beatriz González no sólo inaugura formalmente su carrera de pintora, sino que emprende una de las vías primordiales por las que ésta discurrirá: la reinterpretación de hitos de la historia del arte.

Según lo narrado por la artista, la escogencia del cuadro de Velázquez estuvo mediada por la casualidad y -diríamos- por un como impulso intuitivo en el que se hallaban mezclados los soterados mecanismos del gusto, el enganche de la memoria visual y, sobre todo, un justificado afán de originalidad.

Resulta curioso notar, sin embargo, que tras una constante búsqueda de originalidad expresiva -que marcará decididamente su trayectoria- la artista haya elegido en esta ocasión la reinter-

pretación de un famoso cuadro, y haya sido esta elección el acertado comienzo de sus búsquedas en la pintura. Buena parte de su obra posterior -desde las *Encajeras* hasta el *Mural para Fábrica Socialista*, basado en el *Guernica* de Picasso, pasando por numerosas pinturas, dibujos y objetos estará sustentada en este tipo de recreaciones.

Ahora bien, pensemos que la historia del arte occidental no es, en Latinoamérica, únicamente asunto de artistas y estudiosos. No puede negarse que buena parte de nuestra población -y por cierto, no precisamente la que tiene mayor acceso a la Academia- se familiariza con las imágenes de famosas obras de arte, a través de las numerosas estampas que circulan por los más diversos circuitos, y que de alguna forma u otra, terminan sirviendo como adorno decorativo de las casas de provincia o del humilde hogar de barrio. Decir que son horrorosas y de pésimo gusto no nos lleva sino a dar la espalda a lo que encubren realmente: aquel tan humano anhelo de belleza. En este caso, ingenuo, quizás falto de un contexto ideológico que lo haga trascendente, sí, pero no por ello menos real. Ya decía Borges que hasta en el poema más bastamente popular, más rudimentario e inculto, se traslucía la intención del poeta de componerlo con cuidado, de llevarlo al estadio suprainordinario de lo bello.

Así como las formas del arte surgen de una especie de acendramiento estético de las múltiples formas en que se manifiesta la cultura; así, las expresiones del gusto popular dejan entrever -como sacadas de un crisol- ideas, imaginaciones, vivencias, anhelos, creencias y sentires de eso que llamamos pueblo. Quizás nada nos hable tan elocuentemente del modo de ser de un país, nada defina mejor un gentilicio, que estas formas del gusto popular. En ellas se oculta, tras la fachada de la cursilería y

el mal gusto, un delicado matiz del alma humana que une experiencia de vida y candorosa necesidad de belleza.

"He venido haciendo un seguimiento de la transformación que sufre la cultura universal en un país subdesarrollado"¹, declaró -comprendiendo la importancia que tiene lo popular en la configuración de las culturas latinoamericanas- Beatriz González al referirse a la manera como estos contenidos culturales universales cobran otra faz en Latinoamérica y, específicamente, en Colombia. Y esta interpenetración de lo culto y lo popular determinará buena parte de su trabajo. No es en absoluto una indagación gratuita: recordemos que también González participa de la doble condición de artista culta (con una rigurosa formación académica e intelectual) y mujer de provincia (nació y creció en Bucaramanga), que explica -por una vía cercana al autodescubrimiento- su búsqueda de originalidad a través de lo conocido.

Lo que tenía de original su *Versión de La Rendición de Breda I* de 1962 era -más que el estilo, influenciado notablemente por los trazos líricos de Roda-, por una parte, el descubrimiento de las posibilidades expresivas del color (que la artista desarrollará con especial maestría posteriormente) y, por otra, el reconocimiento de una veta de indagación temática que si bien se manifestó en un principio como búsqueda pictórica, develaría más adelante, interesantes conexiones con las particularidades que adquiere el gusto estético en un país como Colombia.

Siguiendo esta vía, crea a partir de 1963 las llamadas *Encajeras*, basadas en el cuadro de Vermeer. Las *Encajeras* representan todo un tránsito por los intersticios de lo culto y lo popular, en el que la artista va hallando, por un camino que une lo intuitivo, el gusto, la afinidad, con el análisis crítico, algunos elementos

que serán en el futuro, conformadores de su lenguaje. Habiendo realizado su Investigación de tesis de grado sobre Vermeer der Delft, la artista apunta, no obstante: "Tomé *La Encajera*, no sé por qué. Ese cuadro siempre me gustó [...] Yo creo que esto se debe a que en mi casa había cromos enmarcados: mamá tenía cuadros que le gustaban y esa encajera estaba ahí [...]".² La escogencia de *La Encajera* como motivo señala, tempranamente, la existencia de un sustrato creativo complejo donde se funden la vivencia y la academia, el gusto sensorial del cuadro como imagen entrañable y el reconocimiento crítico de sus valores plásticos e históricos.

Uno de los elementos de lenguaje que comienzan a aparecer en estas obras es el color; otro, la figuración. Las primeras *Encajeras* (*Encajera negativa*, *Encajera Roja Detalle* o *Encajera Dinámica*) denotan todavía la fuerte influencia de Roda en el trazo espontáneo y en los dramáticos matices colorísticos. En ellas, la recreación redundante en lo formal, al punto de rozar lo abstracto. Será con la *Encajera Almanaque Pielroja* de 1964 cuando la artista dé un paso decisivo en la configuración de su lenguaje. Descubriendo y apreciando los valores visuales de las ilustraciones de los almanaques comerciales, Beatriz González emprende un ejercicio de decantación pictórica en el que se hallan profunda y finamente entreverados (en niveles que van de lo puramente visual a lo subjetivo) las formas del gusto culto y el popular. Ahora las *Encajeras* abandonan las mutaciones dinámicas para dar paso a una síntesis formal que hace al motivo más reconocible como figura: el plano se simplifica, dejando que la figura se diferencie completamente del fondo; el color se aplanan; la obra se estructura en pequeños planos de color casi modulares.

Como las *Encajeras*, las *Vermeers* también están inspiradas en obras

Francisco Celis Albán: "Beatriz González: Creo que soy un pintor de la corte" en Reportajes a Beatriz González. impresos Colombianos S.A., s/md.
Entrevista a Beatriz González realizada por Katherine Chacón (Bogotá, 13 de enero de 1994)

del famoso pintor holandés. En éstas se afianza una línea de investigación formal dada por la franqueza de los colores planos y vivamente contrastados y una mayor estructuración del espacio (un fondo de planos geometrizados del que sobresale la figura lineal de la vermeeriana). Pero las transformaciones formales de estas vermeerianas parecían llevar a la abstracción, y quizás el arte de Beatriz González tenga que ser -por ese vínculo que la conecta a lo popular, por eso que le impide ser pintora de juegos formales únicamente- necesariamente figurativo.

La concreción de su lenguaje de formas cerradas y colores planos es un proceso que, como veremos, corre paralelo a un paulatino acercamiento y reconocimiento de los elementos expresivos populares.³ La incorporación de lo popular es un movimiento que encubre cierta contrariedad, pues la artista se sitúa también como elemento interactuante dentro de la compleja red de los gustos: a veces parece burlarse, con la ironía de la gran cultura, del gusto popular, del gusto medio; otras, penetra en sus elementos, casi miméticamente, como queriendo descubrir las razones veladas por las que estas formas existen. Acaso esta profundización en lo popular sea, también, un intento de conectarse con algo íntimamente colombiano a través de las propias contradicciones e imbricaciones del gusto.

Eugenio D'Ors nos ha dado la idea de que aquello que no es tradición, es plagio. Beatriz González, en su constante búsqueda de originalidad ("[...] parto de la originalidad [...] Yo todavía quiero que lo que se haga no se le ocurra sino a uno"⁴), no abandona el impulso que la lleva a indagar en la tradición viva del imaginario popular. Pero este impulso toma, en su incesante necesidad de cambio (y, pienso, de afinación), diversas vías.

Con la serie de las *Niñas* la artista accede a lo popular de una manera, sí se quiere, más directa. Ya no sólo tomará motivos provenientes de las *obras de arte*, sino que se apropiará de imágenes francamente populares.⁵ Comienza a observar niñas de las que extrae el motivo del cuadro pero, curiosamente, no toma el dato de la realidad, sino del retrato que de ella hace la fotografía. Es claro que le interesa seguir incorporando a su vocabulario plástico las formas aplanadas y las figuras un tanto deformadas que le proporciona la imagen fotográfica. En realidad las *Niñas* son apenas el tímido comienzo de esta apropiación, por la cual la artista se acerca a la imagen cotidiana como medio en el que se ejerce la praxis del gusto. En la *Niña turca*, por ejemplo, le llamó la atención la variada ornamentación que presentaba el atavío festivo de una pequeña.

Pareciera que lo popular le interesa no sólo en sus temas, sino también como una particular estética visual. La artista redescubre este gusto por los colores y el espacio planos y crea una pintura que re-inventa, en un lenguaje culto, las formas populares. En este sentido, podemos entender la afirmación de Luis Caballero que la coloca como "la única gran pintora colombiana": ¿todo gran arte no se nutre de las fuentes de lo popular, insertando en lo universal las particularidades de una cultura?

Los Suicidas del Sisga (1965) marca la definición de su lenguaje. De una borrosa foto de periódico, Beatriz González toma el tema de la obra que señalará su madurez como pintora: "con ella me reconozco como artista [...] Me doy perfecta cuenta de cuál es el camino que debo seguir".⁶ Si bien en numerosas ocasiones la artista ha señalado haber escogido la fotografía por la calidad plana de sus figuras -tal como la que ella intentaba dar a sus cuadros-, no es menos cierto que la foto de los suicidas ence-

rraba un conglomerado de connotaciones populares: el atuendo mismo de los personajes, la composición de la toma, la historia teñida de exacerbado sentimentalismo y tragedia, hacían de esta foto una especie de icono donde podía entremezclarse parte del sentir emocional (y estético) del pueblo colombiano. Beatriz González tomaba lo popular en una vertiente -casi formativa- más honda y, al tiempo, más evidente: la imagen de prensa, que al estar dirigida a la gran masa, juega el doble papel de conformadora y consumidora del gusto popular.

Pero *Los Suicidas del Sisga* no sólo es importante porque determina el comienzo de la utilización de la foto de prensa como fuente temática e iconográfica de la artista, sino porque además de definir un lenguaje formal basado en la apropiación de imágenes populares para el arte culto, revierte este mecanismo de apropiación al hacer que una imagen culta -el cuadro- cobre la calidad gráfica de un icono popular. Vemos a los suicidas representados en verdes, naranjas, rosas, azules y ocre, delineados y aplanados, sinterizados toscamente, y no nos molesta pensar (aunque en la práctica esto no se cumpla) que esta imagen pudiera estar adornando cualquier sala de provincia, reproducida en un almanaque de tiendita de pueblo. De esta manera, la artista comienza a constituirse en conformadora del imaginario colectivo del cual ella misma se nutre.

Cuando hablamos de lo popular, una reflexión en torno al *kitsch* se hace necesaria. Al enfrentarnos a esas láminas en las que la sutileza formal y la profundidad temática ceden paso a la anécdota fácil, simple y tierna, a la forma extremadamente convencional, superdecorativa y complaciente, o al reconocer la fallida simulación de la madera en los muebles de latón, resulta obvio decir que son imágenes *kitsch*, poco refinadas, plagadas de un gusto mediocre y dulzón.

³ Debo aclarar en este punto que cuando nos referimos a manifestaciones populares no nos estamos refiriendo al llamado arte popular. Mas bien, apuntamos al amplio universo de las manifestaciones no artísticas o pseudo-artísticas, como la publicidad, las estampas religiosas y ornamentales, los cómics, las imágenes reproducidas por los medios de comunicación, etc.

⁴ Beatriz González, *Beatriz González: Es mi vida*, Bogotá, 1988, p. 106-107.

⁵ Aquí Beatriz utiliza las imágenes de niñas y niños, extraídas por vía de la reproducción mecánica a partir de este conjunto, pero estas, al analizarlos, muestran diversos de percepciones.

⁶ Fuente: Páez, Beatriz González, en Revista Dinero, Bogotá, 1989, año, vol. 74, p. 126, 127.

Cabría preguntarnos -una vez más- (y es ésta la pregunta que se formulaba la artista cuando indagaba en torno al gusto) por lo que mueve a la gente a mirirlas, a disfrutarlas y a compartirlas. Acaso lo que llamamos *kitsch* no sea sino una manera ingenua y precaria, cubierta de un sentimentalismo que por ser tal no desdice de lo humano, de acercarse a lo bello.

Por lo que puede guardar el *kitsch* de dato vivencial, reconocemos en sus formas ciertas peculiaridades de la cultura. En un impulso contrario de fascinación curiosa y rechazo visual, la artista se introduce en los *meandros* del gusto popular. Al adentrarse en el tema del gusto, al revelar algunos de sus mecanismos, la obra de Beatriz González roza, necesariamente, el humor. Esto lo vemos, particularmente, en los objetos. Allí, la artista lleva al máximo las posibilidades connotativas de la imagen, haciendo surgir una red de sentidos que permiten asociaciones sumamente ocultas. Los objetos desmitifican la obra de arte, alejándola de la seria y reverente mirada, pero también desmitifican nuestra vida, al mostrarnos la sandez de la imagen publicitaria que consumimos diariamente, la precariedad de algún icono religioso, o la franca ridiculez de una imagen de prensa.

Quizás no haya nada tan íntimo como el gusto. Por nuestros gustos se nos conoce, se nos aprecia y se nos juzga. El gusto habla de nuestro origen, de nuestra historia, de nuestros valores y de nuestros anhelos. Por eso, cuando se habla del gusto, se habla del hombre desnudo, o mejor, desnudándose en su condición de individuo que pertenece a un grupo (nación, raza, sexo, estrato social, etc.). Y por eso también, nada causa tanta risa como esa revelación abrupta de nuestra intimidad (no la de la gran intimidad de las profundas pasiones, sino de la nimia intimidad del gusto, que no

por nimia deja de ser igualmente reveladora), y el trastrocamiento de los valores que ésta conlleva. Lo bello se hace feo y viceversa, lo serio se hace risible, todo se relativiza al ser puesto en evidencia por la mirada penetrante y crítica de la pintora. Además, como no somos tan ajeno a lo popular como pretendemos, de alguna u otra forma estas imágenes también reflejan gustos recónditos que escondemos como pecados, activan recuerdos y generan las más diversas asociaciones. Estas obras de Beatriz González incentivan el sano ejercicio de reírnos de nosotros mismos. Pero volvamos a los recortes de prensa. Una sensibilidad especial -a lo que equivale decir, un gusto palpable en las formas de vivir y de sentir- se patentiza en las noticias de prensa. A través de ellas también nos es dado relacionarnos con la memoria (de la grande y pequeña historia que se hace día a día) de una comunidad.

Desde *Los Suicidas del Sisga* hasta las pinturas recientes, Beatriz González ha utilizado imágenes de prensa como motivos para realizar sus obras. Contrariamente a lo que ocurre con las láminas *kitsch*, las imágenes publicitarias o las estampas de obras de arte, las obras basadas en fotografías de prensa -que también considero *imágenes francamente populares*- se alejan de lo decididamente humorístico, para convertirse en testimonios a veces irónicos, a veces claramente amargos de eso que hemos esbozado como el gusto vivencial del colombiano. En la serie de dibujos y heliografías que realizara entre 1966 y 1970, la selección, puesta en relieve y patentización del tema noticioso se lleva a cabo a través de un dibujo que por su deliberada torpeza es, al tiempo, extrañamente delicado. Es como si, al igual que en las pinturas, la artista quisiera re-crear una estética visual popular, trasladando a la línea y a la construcción de las formas, no sólo la ingenuidad de los temas, sino

esa como ingenuidad esencial del hombre, que cobra notoria realidad cuando vemos una noticia con la distancia del tiempo. Tal vez en esta visión empuñada de sí mismo bajo el peso de su torpeza cotidiana, se reconcilie el hombre con su más verdadera condición.

Una tremenda reflexión sobre el poder se puede entrever en los dibujos de la serie *Turbay* (1979-1981). Con ellos la artista troca su indagación acerca del gusto popular en una meditación que atañe a la ética y al poder. Las perversiones de las formas de conducta definen un mal gusto que trasciende lo meramente formal para comenzar a actuar en el plano moral. Ya no es el hombre anónimo del pueblo, cuya conducta estaba teñida de una ingenuidad contingente; sino un hombre poderoso engeguado por la desmesura del poder. Al retratar reiteradamente al Presidente en distintos momentos de su quehacer cotidiano (apoyándose en fotografías de prensa), Beatriz González lo ridiculiza. Su alta investidura es contrastada, con mordaz ironía, con la pequeñez espiritual que parece encubrir cada uno de sus actos. Los dibujos de Turbay oponen, también, el ánimo grotesco del tema con una fina realización basada en la pureza de la línea y en la delicada síntesis compositiva.

Estas reflexiones sobre el poder, llevar al arte de Beatriz González (a finales de la década de los 80) a una franca postura política. La visión que la había llevado a indagar en el sentir colombiano popular, se dirige ahora al análisis del mundo político y, en cierta medida, a la denuncia. Debemos recordar la particular situación de violencia política que ha caracterizado buena parte de la historia de Colombia y que cobra un enorme sentido en la conformación del modo de ser del colombiano actual. De allí, que la obra reciente de Beatriz González se halle tan alejada del humor, y se vincule

al tema de la muerte: "Creo que ya no estoy en el terreno del humor [...] lo que me interesa desde hace algún tiempo es el drama [...] Toda esta realidad tan intensa que estamos viviendo la quisiera volver metáfora".⁷ Colores oscuros, composición caótica, figuras terribles, caracterizan estos cuadros. Una especie de visión angustiosa se patentiza en sus imágenes, en las que, ciertamente, parece reflejarse un hondo drama, pues si hay algo que pueda llamarse identidad en cultura, seguramente la identidad colombiana tendría mucho que ver con el padecimiento histórico de la violencia.

Luis Caballero nos recordaba que "la función de la pintura consiste en hacer ver". Beatriz González cumple cabalmente con este propósito. No sólo ha visto y traducido ella misma -como si hubiera hecho un estudio amplio y profundo de los diversos niveles que conforman la cultura- algo del ser colombiano, sino que lo ha mostrado y rescatado para los propios colombianos (y creo que, en cierta medida, ha mostrado y rescatado Latinoamérica para los latinoamericanos). Pero contrariamente a lo que pensaba Luis Caballero, también a nosotros nos es dado ver Colombia través de su obra, o acaso ¿no presentimos a través de Beatriz González una Colombia cercana, que nos puede ser comprensible aunque aún no hayamos "viajado en bus de Bogotá a Bucaramanga"?

In 1962, and still a student, Beatriz González painted her *Version of Breda's submission I (la Rendición de Breda I)*, oil painting which, as its name indicates, recreated a detail of Velasquez's famous painting. With this piece, Beatriz González not only formally began her career as a painter, but undertook one of the main roads throughout which she would reflect: the reinterpretation of art history's milestones.

According to the artist's own words, the selection of Velasquez painting was mediated by chance and- we would say - by an intuitive impulse where taste's hidden mechanisms were mixed, the coupling of a visual memory, and above all, justifiable originality eagerness.

It results curious to note, however, that after a constant search of expressive originality- which will decisively mark her brilliant career- the artist chose for this occasion, the reinterpretation of a famous painting, and this selection was the pertinent beginning of her search in painting. A large part of her future work - from the *Encajeras* to the *Mural Para Fábrica Socialista (Mural For A Socialist Factory)*, based on Picasso's *Guernica*, passing through numerous paintings, drawings and objects will be supported on this type of recreations.

Now, let's think that the history of western art is not, in Latin-America, only a matter for artists and scholars. It cannot be denied that large part of our population - and not precisely the one with access to academia- are familiar with the images of famous works of art, through numerous illustrations circulating in different circuits, and somehow in one way or another, end up serving as decorations in rural houses or humble neighborhood homes. To say that they are horrible and in poor taste only takes us to turn our backs of what they cover: that human yearn for beauty. In this

case witty, maybe lacking an ideological context to make it transcend; yes, but not because of it less real. As Borges used to say, even the most popular, rudimentary and uneducated poem, the poet's intention to write it with care, to take it to the stage of supra-ordinary beauty, can be revealed.

Just as the different art forms emerge from a kind of unblemished esthetics of the multiple forms in which culture is manifested; popular taste expressions provide a glimpse- as if taken from a melting pot- of ideas, imaginations, experiences, yearnings, beliefs, and feelings of what we call people. Maybe nothing will speak to us so eloquently about a country's character, nothing defines better an origin, than these popular taste art forms. It hides in it, behind the facade of poor taste and vulgarity, a delicate hue of the human soul mixing life experiences and an innocent need for beauty. "I have been following the transformation of universal culture in an underdeveloped country", declared -understanding the importance of popular art in the configuration of Latin American cultures- Beatriz González referring to the manner in which these universal cultural contents acquire a different face in Latin America and specifically in Colombia. And this interpretation of what is cult and what is popular will determine large part of her work. It is not at all a gratuitous question: let's remember that González also participates in the double condition as a cultivated artist (with a rigorous intellectual and academic training) and province woman (she was born and raised in Bucaramanga), which explains - through a road close to self discovery - her search for originality through everything known. What was original in her *Version of Breda's Submission I* in 1962 (*versión de la rendición de breda I*) was more than just style, notably influenced by Roda's lyric

tracings – on one hand the discovery of colors's expressive possibilities (which the artist will develop with special mastering in the future) and, on the other hand the acknowledgement of a thematic questioning vein that, even though was manifested at the beginning as a pictorial search, it would later uncover, interesting connections with the peculiarities that the esthetic taste acquires in a country such as Colombia.

Following this line of thinking, she created the so called *Encajeras* (fittings) in 1963, based on Vermeer's painting. The *Encajeras* represent a transit through interstices of what is cult and what is popular, in which the artist is finding, through a road linking the intuitive, taste and affinity with critical analysis, several elements that in the future will form her language. Having written her graduation thesis on Vermeer der Delft, the artist notes, however: "I took *La Encajera*", I really don't know why. I always liked that painting [...] I think that is due to the fact that in my house there were framed picture cards: mom had pictures that she liked and that *Encajera* was there [...]"² The selection of *La Encajera* as a motif, signals, at least temporarily, the existence of a complex creative substrate where academia and experience, the sensory taste of the painting as a close image and the critical acknowledgement of her plastic and historical values, melt together.

One of the language elements that start to appear in this works is color; another one is figurative art. The first *Encajeras* (*Negative Encajera*, *Red Detail Encajera*, *Dynamic Encajera*) still shows Roda's strong influence in the spontaneous tracings and dramatic color shades. In them, re-creation redounds in the formal, almost crossing the abstract. It will be with *Pielroja Almanac Encajera* in 1964 when the artist takes a decisive step in the configuration of

her language. By discovering and appreciating the visual values of commercial calendar illustrations, Beatriz González undertakes a pictorial decantation exercise in which popular and cultured tastes are deeply and profoundly interspersed (in levels that go from the purely visual to the subjective). Now the *Encajeras* abandon the dynamic mutations to give way to a formal synthesis that makes the motif more recognizable as a figure: the plane is simplified, letting the figure differentiate it completely from the background; color becomes flattened, the work is structured in small color planes, almost modular.

Like the *Encajeras*, the *Vermeerianas* are also inspired in paintings of the famous Dutch painter. In these, a formal research line is consolidated and provided by the frankness of the plane and vividly contrasted colors and a better structuring of space (a background of geometric planes from where the Vermeerian lineal figure stands out). But these Vermeerian's formal transformations seemed to go to abstraction, and perhaps Beatriz González's art has to be – because of that link that connects to the popular, because of what stops her from being a painter of formal games only – necessarily figurative.

The preciseness of her closed forms and plane colors language is a process that, as we will see, runs parallel to a slow rediscover and acknowledgement of popular expressive elements.³ The incorporation of the popular is a movement that masks certain annoyance, since the artist places herself as an interacting element within the complex taste network: sometimes she seems to be making fun, with the irony of the great culture, of popular taste, of the average taste; other times she penetrates in its elements, almost mimetically, as if wanting to discover the unveiled reasons for the existence of these forms. Perhaps

this deepening in the popular could also be an attempt to connect with something intimately Colombian through the contradictions and imbrications of taste.

Eugenio D'Ors has given us the idea that what is not tradition is plagiarism. Beatriz González, in her constant search for originality ("[...] I part form originality [...] I still want to feel that what is done, is only my idea, "4), does not abandon the impulse that moves her to inquire in the live tradition of popular imaginary. But this impulse takes, in her endless need to change, (and I think, of tuning) different roads.

With the series the *Niñas*, the artist accedes to the popular in a manner, if you wish, more direct. She will not only take motifs from the works of art, but she will appropriate definitely popular images.⁵ She begins to observe girls from whom she extracts the motifs of the painting but, curiously, she does not take the information from reality, but from the picture made by the photograph. It is clear that she is interested in continuing incorporating, in her vocabulary, the flattened forms and the somewhat deformed figures provided by the photographic images. In reality the *Niñas* are just the beginning of this appropriation through which the artist gets closer to the everyday image as a mean in which taste practice is exerted. In *La Niña Turca*, for example, it was noticeable the varied ornamentation showed by the festive dress of a little girl.

It would seem that the popular is not only of interest to her in her themes, but also as a particular visual esthetics. The artist rediscovers this taste for colors and flat spaces and creates a painting that reinvents, in a cultured language, popular forms. In this sense we can understand Luis Caballero's affirmation that places her as "the only great Colombian painter": ¿doesn't every

interview to Beatriz González by Katherine Chacon, Bogotá, January 15, 1994.
 2. "I never go to see Van Gogh's art, but when we refer to popular manifestations, we don't include the so called popular art. We rather point at the ample universe of non-artistic or pseudo-artistic manifestations, such as posters, calendars, stamps, T-shirts, images reproduced by the media, etc.
 3. Ana María Sarmiento, "Encajeras y Niñas: Beatriz González y la tradición pictórica del siglo XX", in *Revista de Historia de la Universidad de Bogotá*, no. 1, 1994, p. 10.

great art nourish from the sources of the popular, inserting in the universal the particulars of a culture?

Los Suicidas Del Sisga (1965) marks the definition of her language. From a blurry newspaper photograph, Beatriz González takes the theme of the painting that will signal her maturity as a painter: "with it I recognize myself as an artist [...] I realize perfectly which is the road I must follow".⁶ Even though in numerous occasions the artist has pointed out having chosen photographs because of the flat quality of its figures – such as the one she intended to give to her paintings – not less true is the fact that the picture of the suicidal enclosed a conglomerate of popular connotations: the attire of the characters, the composition of the take, the exacerbated sentimentalism and tragedy made of this picture a kind of an icon where one could begin to see part of the emotional (and esthetic) feeling of Colombian people. Beatriz González took the popular in a slope –almost formative– deeper and, at the same time, more evident: the press picture, directed to the great mass of people, plays the double role of conforming and consuming of popular taste.

But *Los Suicidas Del Sisga* not only is important because it determines the beginning of the use of a press photograph as a thematic and iconographic source of the artist, but also because besides defining a formal language based on the appropriation of popular images for cultured art, it reverts this appropriation mechanism by making a cultured image – the painting – achieve the graphic quality of a popular icon. We see the suicidal represented in greens, orange, pinks, blues and ocher, delineated and flat, roughly synthesized, and it doesn't bother us to think (even though is not true in practice) that this image could be decorating any province living room or reproduced in a small town general

store calendar. In this manner, the artist becomes the forming mind of the collective imaginary from where she nourishes.

When we talk about the popular, a reflection on *kitsch* becomes necessary. When facing these illustrations in which formal subtleties and theme depth give way to the easy, simple and affectionate anecdote, to the extreme conventional form, over decorated and pleasing, or when recognizing the failed simulation of wood in brass furniture, it becomes obvious to say that they are *kitsch* images, not well refined, filled with a mediocre and slushy taste. We could ask ourselves – once more – (and this is the question asked by the artist when she was searching for taste) what is it that moves people to observe them, enjoy them and share them. Could it be that what we call *kitsch* is a naive and precarious manner, covered by sentimentalism that by being that does not belie from the human, of approaching beauty.

For whatever *kitsch* can preserve as an experiential data, we acknowledge in its forms certain culture peculiarities. In an impulse which is contrary to the curious fascination and visual rejection, the artist immerses in the meanders of popular taste. By immersing in the theme of taste, by revealing some of its mechanisms, Beatriz González's work brushes, necessarily, humor. This we see particularly in the objects. There, the artist takes to the maximum the connotative possibilities of the image, eliciting a network of senses that permit extremely occurring associations. The objects demystify the work of art, putting it away from the reverent and serious look, but also they demystify our life, by showing us the non sense of the publicity images that we consume daily, the precariousness of some religious icon, or the frank ridiculousness of a press picture.

Perhaps there is nothing as in-

timate as taste. Because of our tastes we are known, we are appreciated and we are judged. Taste talks about our origin, our history, our values and our wishes. That is why when we talk about taste, we talk about the naked man, or better, the man getting naked in its condition as an individual that belongs to a group (nation, race, gender, social strata, etc.). And this also why, nothing is more hilarious as that abrupt revelation of our intimacy (not the great intimacy of our passions, but the trivial intimacy of our taste, that not because is trivial is less revealing), and the reversal of values it carries with it. The beautiful becomes ugly and vice versa, the serious becomes hilarious, everything is relative when is evident through the piercing and critical look of the painter. Besides, since we are not that far away from the popular as we pretend, in some manner or another, these images also reflect our hidden tastes that we hide as if they were sins; they activate memories and generate the most diverse associations. These Beatriz González's paintings encourage the healthy exercise of laughing at ourselves. But let's go back to press clippings. A special sensitivity – or what is the same, a tangible taste for ways of life and feeling – is patent in press news. Through them we can also relate with the memory (the big and small history that is made day to day) of a community.

From the *Los Suicidas Del Sisga* to her more recent paintings, Beatriz González has used press images as motifs for her work. Contrary to what occurs with the *kitsch* illustrations or the art works stamps, the work based on the press photographs – which I also consider *frank popular images* – move away from the decisively humorous, to become testimony, sometimes ironic, sometimes bitter, of what we have come to outline as the Colombian experiential taste. In the series of heliographs and

⁶Based on what we have seen, the images of famous paintings become, through mechanical reproduction, part of this group, but these, by updating different perception and appreciation mechanisms (not copying others) in the observers and in the artist, are evidently differentiated from the frankly popular illustrations.
Enrique Pérez de Arce, Beatriz González, in *Revista Omnia*, Bogotá, 1989, year XXV, N° 226, p. 55.

drawings that she did between 1966 and 1970, the selection, placed in the high-light and importance of the news theme, is carried out through a drawing that, because of its deliberate awkwardness, is at the same time, strangely delicate. Is as if, in the same manner as the paintings, the artist would want to recreate a popular visual esthetics, moving to the line and the construction of forms, not only of the naiveté of the themes, but of man's essential naiveté, that becomes real when we see the news through the distance of time. Perhaps in this small vision of oneself under the weight of its daily clumsiness, man can reconcile with his true condition.

A tremendous reflection on power can be suggested in the drawings of the Turbay (1979-1981) series. With them, the artist changes her search regarding popular taste into a meditation concerning ethics and power. The perversions of the different behavior forms define a poor taste that transcends the merely formal to begin working in the moral aspect. Is no longer the anonymous man of town, whose behavior was stained by a contingent ingenuity; but a powerful man blinded by the excess of power. By repeatedly portraying the President in different moments of his daily life (supported on press photographs), Beatriz González ridicules him. His high office is contrasted, with sharp irony, with the spiritual pettiness that seems to cover each one of his acts. Turbay's drawings also oppose the grotesque mood of the theme with a fine realization based on the purity of her lines and the compositional delicate synthesis.

These reflections on power, take Beatriz González's art (at the end of decade of the 80's) to a frank political posture. The vision that had taken her to search Colombia's popular feeling is now directed to the analysis of the po-

litical world and, in certain measure, to denouncement. We must remember the specific situation of political violence that has characterized large part of Colombia's history and recovers an enormous sense in the conformation of the character of present Colombians. This is why Beatriz González's recent work is so far away from humor and linked to of theme of death: "I believe I am no longer in the area of humor [...] what is of interest to me from some time ago is drama [...] All this intense reality that we are living now, I would like to convert into a metaphor".⁷ dark colors, chaotic composition, terrible figures, characterize these paintings. A kind of anguished vision is reflected in her images, in which, there is certainly a reflection of a deep drama, since if there is something that can be named identity of culture, surely Colombian identity would have a lot to do with the historic suffering of violence.

Luis Caballero reminded us that "the purpose of painting consists of making see". Beatriz González fully complies with this purpose. Not only has she seen and translated herself – as if she had carried out an ample and profound study of the different levels forming culture – something about being Colombian, but also she has showed it and rescued it for Colombians (and I believe that, in a certain manner, has showed and rescued Latin America for Latin Americans.). But contrary to what Luis Caballero thought, we also have the chance to see Colombia through her work, or perhaps ¿don't we sense through Beatriz González a closer Colombia, that we can understand even though we haven't traveled from "Bogota to Bucaramanga by bus"?

BEATRIZ GONZÁLEZ

1/500. DIBUJO, PINTURA Y SERIGRAFÍAS

Carolina Ponce de León

Evidenciar los códigos culturales inmersos en la compleja realidad colombiana es un interés incondicional de la obra de Beatriz González, para una acción artística directa e incisiva. Hasta comienzos de la década de los ochenta trabajó, según sus propias palabras, bajo el síndrome de “la alegría del subdesarrollo”. Este estado de conciencia imprimía una calidad irónica a sus juegos visuales y lingüísticos en torno a la idiosincracia social y política en Colombia. Armadas de un vocabulario plástico compuesto por deformaciones, estridencia cromática y una deliberada torpeza manual, sus representaciones conformaron una colección irreverente protagonizada por íconos “universales”, personajes políticos y víctimas de crímenes pasionales. Mostraba la irrisión patética de una situación nacional, alimentada sentimentalmente de telenovelas (reales y de ficción). Todo se traducía en imágenes simples como una pedagogía visual para ilustrar claramente el “así somos”.

Sus obras recientes emanan un tono más grave que deja traslucir una perplejidad poco evidente en épocas anteriores. La sensiblería cual de las crónicas pasionales, las supersticiones en torno al amor, la muerte, el honor, la cultura, etc., fueron desplazadas por las "fuerzas oscuras", término presidencial para designar la compleja situación nacional.

En Ante América, equipara dos visiones: la una, un remero indígena, atemporal, plácido y tropical. La segunda, cadáveres de hombres ahogados que evocan los magnicidios que enlutan campos, ciudades y ríos colombianos.

Estar entre dos aguas. No puede descartarse la referencia a las celebraciones del V Centenario.

Las obras recientes de Beatriz González reflejan su intención de producir imágenes icónicas que sintetizan la experiencia de la realidad para contrarrestar la confusión de signos, la simultaneidad de tiempos, la compleja identidad cultural y la diversidad de instancia en políticas, fetichistas y míticas que coexisten en un presente fúnebre.

[tomado del Catálogo *Ante América*. Banco de la República.]

To evidence the cultural codes immersed in the complex Colombian reality is an unconditional interest in Beatriz González's work, for a direct and incisive artistic action. Up to the 80s she worked, in her own words, under the syndrome "the happiness of underdevelopment".

This state of conscious imprints an ironic quality to her visual and linguistic games around Colombia's social and political idiosyncrasy. Armed with a plastic vocabulary made up of deformities, chromatic noise and a deliberate manual clumsiness, her representations conform an irreverent collection characterized by "universal" icons, political persons and passion crime victims. She showed the pathetic laugh of a national situation, sentimentally fed by soap operas (real and fiction). Everything translated into simple images as a visual pedagogy in order to clearly illustrate "this is who we are".

Her recent work emanates a more grave tone showing a perplexity little evident in previous time. The sentimentality of the passion chronicles, the superstitions surrounding love, death, honor, culture, etc., were displaced by

the "dark forces", Presidential term used to designate the complex national situation.

In Ante América, she compares two visions: one, an Indian oarsman, extemporal, placid and tropical. The second one, drowned men cadavers evoking the killings darkening Colombian fields, cities and rivers. To be between two waters. One can not discard the reference made to the V Centennial celebrations.

The recent work by Beatriz González reflect her intentions to produce iconic images synthesizing reality experience in order to counter attack signal confusion, the simultaneity of times, the complex cultural identity and the instance diversity in politics, fetishists and mythic coexisting in a funeral present.

CRONOLOGÍA

Laura Jiménez Galvis

1938

Nace en la ciudad de Bucaramanga, Santander. Hija de Valentín González Rangel y Clementina Aranda Mantilla. La anteceden dos hermanos: Jorge y Lucila.



Fotografía de Beatriz (derecha) con sus hermanos Lucila y Jorge. Bucaramanga, 1942.

1948

"Nací en una casa situada cerca del parque Antonia Santos, donde no había una estatua de la heroína de la Independencia sino una del presidente conservador José Vicente Concha. Por allí están algunos de mis colores de hoy: los baldosines de mi casa, vinotintos y blancos, los gastados baldosines del parque, una torre vecina, anaranjada, la gobernación pintada de amarillo. En mi casa había vitelas europeas, como de un metro veinte, que a mí me parecían larguísimas. En ellas lagos con cisnes, bosques de abetos, puentes de arco.¹"

"Estudié la primaria y el bachillerato en el Colegio de las Franciscanas de Bucaramanga. Eran monjas suizas y alemanas. Ellas descubrieron que yo era dibujante y me ponían a hacer carteleros de los elementos, cuadros sinópticos y la tabla de las vitaminas... en cambio mi hermana Lucila era la actriz en las veladas culturales del colegio y yo la envidiaba.²"



¹ Fotografías de Beatriz González en Mesa de Los Santos, Santander 1953.

² Beatriz, a la derecha, con su hermana y sus padres. Rionegro, Santander, 1950.

³ Beatriz González. *Copia Degas* 1955. Carboncillo sobre papel. Colección de la artista, Bogotá.



1956

Viaja a Europa por primera vez. Más tarde, en el mismo año llega a Bogotá a realizar estudios en arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, en donde permanecerá por dos años, antes de tomar el camino definitivo de las artes plásticas.

"Supe a los dos años que mi carrera no era la arquitectura. Las matemáticas y el dibujo estaban bien, pero no me gustaba la obra negra.³"

Beatriz González en su primer viaje a Europa. París, 1956



¹ Cruz Cardenas, Antonio. "Beatriz González: una tímida con muchos arreos". El Tiempo. Bogotá, mayo de 1984.

² Ibid.

³ "Beatriz González: una pintora de provincia". Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1989.

1958

Viaja a Bucaramanga y hace decoraciones para vitrinas y escenografías para desfiles de moda, su paso por la escuela de arquitectura, cierto interés temprano por el mundo de la publicidad y un indudable talento artístico, patente desde la infancia, le dieron las suficientes herramientas para emprender esta tarea.



Fotografías de las vitrinas diseñadas para Pfaff y Singer en Bucaramanga. 1958.

1959

Retorna a Bogotá e ingresa a la Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes. Desde este año la joven estudiante tiene la posibilidad de aprender de la historiadora y crítica de arte argentina Marta Traba y del pintor español Juan Antonio Roda quienes imparten clases en la facultad.

1960

En el segundo año de carrera, la universidad, encabezada por su rector, don Ramón de Zubiría, les entrega una pequeña casa dentro del campus para usarla como taller:

"Nos dieron uno dentro de la universidad, eso fue fundamental, porque lo que no se hacía en clase se hacía allí. Yo dibujaba los perfiles, las caras de quienes me rodeaban; aunque creía que eran originales resultaban ser copias de Picasso. Porque mis grandes influencias fueron dos libros de arte: Picasso de Sabartés y un Degas muy bello; los tenía desde el colegio. En los últimos años de bachillerato me gustaba presumir de ser muy snob: tener un libro de Picasso, uno de Degas, leer a León de Greiff... ya en la universidad no pude conservar esta actitud; el darme cuenta de mis carencias me acercó a la humildad. [...] Al tener este estudio, la universidad empezó a tomarnos en cuenta; allí creábamos de manera distinta a la que se nos imponía en clase, discutíamos, investigábamos, Marta

Traba y los demás profesores iban y hacían críticas a nuestros cuadros, incluso los alumnos millonarios nos compraban monotypos a diez pesos.⁴"



Juan Antonio Roda impartiendo clase en el estudio otorgado por la Universidad a un grupo de alumnas de artes de Los Andes. A la izquierda, al fondo, una de las manzanas pintadas por Beatriz González.

1961

Pablo Picasso
Jacqueline con flores
1954. óleo sobre lienzo
Colección Jacqueline Picasso,
Mougins



Beatriz González
Lizelote
1961
Tempera sobre papel
Colección de la artista,
Bogotá



⁴ Chacón, Katherine. "Beatriz González Retrospectiva" Museo de Bellas Artes de Caracas, 1994.

1962

En su último año de carrera, se halla en la búsqueda de un lenguaje propio; como muchos jóvenes artistas pocas cosas la convencen y dice sentirse triste. Recuerda cómo en los tempranos días de infancia observaba con curiosidad las imágenes que su madre disponía enmarcadas en los muros de su casa en Bucaramanga: estampas del arte universal. Consecuente con esta curiosidad, ya en los años de juventud recurrirá entonces al estudio de los grandes maestros de la historia del arte; a partir de la observación detallada de la obra de Velásquez *La Rendición de Breda* -también conocida como *Las Lanzas*- Beatriz González comienza a trabajar sobre la idea del fragmento y la intervención sobre una imagen ya existente, asumiendo entonces como alternativa creativa la re-creación de un cuadro. Al tiempo, en este momento de su carrera, se confirma la fuerte influencia que ejerció su profesor, Juan Antonio Roda, cuando la pincelada se suelta y se comienzan a sentir los planos y la compartimentación de las zonas de color, antecedentes formales de la obra por venir.

La confluencia de todos estos factores la llevarán a encontrar un primer camino en su pintura.

En diciembre de 1962, se gradúa de la universidad de Los Andes con el título de Maestra en Bellas Artes. Su trabajo final es una investigación teórica sobre la obra de un artista holandés del siglo XVII descubierto en el siglo XIX: Vermeer de Delft, otro grande de la historia del arte universal por el cual sentiría predilección.

*"Hice mi tesis de grado sobre Vermeer de Delft y después de leerme todas las monografías que encontré en el país -ocho en total- y estudiar las opiniones de los críticos más autorizados, consideré imposible sustraerme de la influencia del pintor, a su gran equilibrio de composición, a la poesía y a la música de su obra..."*⁵

Realiza su primera exposición colectiva en la Sociedad Económica de Amigos del País junto a sus compañeras de

universidad, Camila Loboguerrero y Gloria Martínez.

Tras la obtención de su título universitario regresa a Bucaramanga.

Exposición colectiva: Sociedad Económica de Amigos del País, Bogotá.



Diego Velásquez
La rendición de Breda. 1634. Óleo sobre lienzo.
Museo del Prado. Madrid.



Beatriz González
Versión de la Rendición de Breda. 1962. Óleo sobre lienzo.
Universidad de los Andes. Bogotá.



En el centro Marta Traba acompañada de algunos alumnos. A su izquierda Roda y de pie Luciano Jaramillo quien está bautizándola como "La Papisa" 1962.

1963

Este momento coyuntural se determina y legitima con la creación de las Encajeras, una serie de quince cuadros en los que realiza múltiples variaciones sobre la obra matriz, *La Encajera* de Vermeer.

Las corrientes artísticas norteamericanas, de manera particular el Expresionismo Abstracto y el Pop Art, aparte de otras segundas vanguardias (como el arte cinético y el óptico), son blanco de estudio por parte de los artistas locales. Sin embargo, será más fácil encontrar en la obra de Beatriz González elementos, tanto compositivos, de color o manejo del pincel propios del siglo XVII que de las obras del grupo expresionista abstracto.

Marta Traba lo señalaría sucintamente: "*su origen derivó mejor de Delft que de Nueva York*".



En carta a su futuro esposo, Urbano Ripoll, Beatriz reflexiona sobre su pintura y sobre la inconformidad en la que por momentos se encuentra en medio de esta constante búsqueda por un propio lenguaje pictórico:

Bucaramanga, febrero 27 de 1963

[...] he pintado mucho pero algunas soluciones a los tres últimos cuadros no me tienen satisfecha. Me parece que hay demasiado color y que la figura no se toma el espacio con gracia:



Esta era la Encajera centauro pero ahora ya no tiene nada de centauro pero es la mejor solucionada



Un busto en honor a la Encajera. Tiene un amarillo demasiado fuerte. La idea es graciosa.



Esta es la antigua Encajera japonesa; es un cuadro más grande, ahora horizontal y completamente distinta pues aparece ataviada con joyas como la esposa de Teodosio en los mosaicos bizantinos



La encajera condecorada por los franceses. Definitivamente no hay una toma del espacio; está mal compuesta o mejor académicamente compuesta. El color, bastante fuerte, cada color de por sí es lindo y no sé cual sacrificar.

Ayer recibí la carta Marta Traba me dice que mi exposición ya está programada entre cuatro pintores colombianos y el resto internacionales. Los colombianos seremos: Botero, Obregón (retrospectiva), Wiedemann y yo. Esa noticia me ha congestionado y veo mi pintura pobre, miserable y me parece demasiada bondad de Marta. Que yo le envíe la fecha. Le diré que ella escoja dentro del mes de mayo la fecha que quiera. Hoy revisaré los cuadros que hace tiempo no los veo y empezaré a trabajar muchos más pues la seguridad de la exposición y mis técnicas pobrísimas me tienen aterrada. Yo si puedo decir que soy una pintora renuente. Primero [...] tomas en serio mi pintura y ahora a Marta le dio por creer lo mismo.

Bucaramanga, abril 3 de 1963

[...] He trabajado bastante esta semana aunque con preocupaciones de todo orden. ¿hasta cuándo hacer versiones de Velázquez y Vermeer? Hasta cuando se puede soportar la figura y para qué ser pintora abstracta? Sólo quiero darle a mi pintura el carácter de la de Vermeer o su emoción pero parece que no salgo de la neutralidad que tan sabiamente me atribuye Marta Traba.

1964

Realiza, entonces, su primera exposición gracias a un nuevo programa impulsado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Dicho programa está dedicado a la difusión de nuevos talentos de la plástica en el país. Beatriz González sería la primera artista en mostrar sus obras, 15 cuadros de la serie de Las Encajeras.

El crítico de arte Walter Engel anotaría lo siguiente, a propósito de las nuevas generaciones de artistas que tanta admiración sentían por los grandes de la pintura universal, y hacían de sus obras diversas versiones:

"Dos de las más más dotadas jóvenes pintoras colombianas, ambas graduadas de la Universidad de Los Andes y ya en trance de ser profesoras asistentes, están obsesionadas por dos genios del pasado, siguen trabajando sobre ellos, en sus investigaciones y en su arte y no han logrado todavía liberarse de ellos: [...] y Beatriz González de Vermeer. Ambas asumen actitudes muy honradas, muy responsables, muy respetables.

[...] Beatriz González ya está más independiente de Vermeer, hasta tal grado que debería buscar otro punto de referencia para sus pinturas distinto de la "Encajera". Podría ser cualquier motivo que la circunda, menos la obra de otro pintor. Las dos jóvenes pintoras, ambas indudablemente dotadas, deberían esforzarse y hasta obligarse a sí mismas a prescindir paulatinamente de la visión ajena, para ir desarrollando y cultivando la personal y propia. [...] "Es difícil conocer bien a los grandes maestros", dijo Vlaminck; "pero mucho más difícil olvidarlos".

En el mismo año, obtiene una mención en el Primer salón Intercol de pintura joven. Por otra parte, gracias a su participación en el Salón Nacional de Pintoras de Cali, la artista gana el segundo premio, con la *Encajera foto inversa*. Fanny Mikey, quien por esta época presidía el festival anunciaría con un telegrama el premio:

Exposición individual:
"Encajeras". Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Exposiciones colectivas:
"Primer salón de pintura y escultura" y "Primer salón de pintoras". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.
"Salón Intercol de pintura joven". Museo de Arte Moderno, Bogotá.
"XVI Salón Nacional de Artistas Colombianos". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



Tarjeta de invitación a la primera exposición individual de Beatriz González, diseñada por David Consuegra en el año 1964.



Urbano Ripoll y Beatriz González, con sus esposas, el día de su matrimonio. Bogotá, 1964.

1965

"Después de las Vermeerianas tuve un momento horrible en el que me pareció que me estaba volviendo abstracta, entonces resolví empezar a trabajar figuras de niñas. Al inicio eran unos dibujos que mezclaban una marcada influencia de Botero de 1964 con mi reciente gusto por el pastel (mi hermana me había traído de Europa una enorme caja de pasteles de casi tres pisos que disfruté muchísimo). El cuerpo y el tratamiento del pastel en las niñas eran muy boterianos, pero las caras las tomé de unas fotos de Lyndon B. Johnson y Richard Nixon publicadas en la revista Life. Entonces decidí tomar mis propias fotografías.

En la primera comunión de mi sobrino retraté a una niña turca que vestía de terciopelo y estaba cargada de adornos y sentada en una silla metálica. Fue un momento sabroso, porque yo estaba tomando la foto, escogiendo el modelo, ya no recortando imágenes del periódico.⁸"

Sin embargo, después de las Encajeras, de las Vermeerianas, de las niñas, la artista se encuentra inconforme; se ve ella misma en un punto muerto; cada imagen pintada le parece en extremo formal.

Abre la prensa y encuentra una foto. La foto responde entonces una serie de inquietudes formales y abre un nuevo camino; ésta presenta a una pareja de enamorados que anuncia a sus dolientes "Nos iremos para siempre":

"Un jardinero que tenía locura mística, convenció a su novia, una empleada del servicio doméstico, de que el mundo estaba lleno de pecado, que era mejor morir como única manera de salvarse. Tomada la decisión fueron a una fotografía. El propietario del negocio, ignorante de sus propósitos, pensó que se trataba de una pareja de novios y les colocó un ramo de flores en sus manos. Pagaron el envío de copias a sus familiares y marcharon por la carretera del norte hasta llegar a la recién inaugurada represa del Sisga, y desde allí -como decía la crónica- se lanzaron a sus heladas aguas".

En entrevista hecha por Marta Traba a

8. Ver: "Belleza", en este caso en el artículo "Mariposa Doméstica", *El Espectador*, 1964.

9. Ver: "La gineceia", *El Espectador*, 1965. Historia: Museo de Bellas Artes de Caracas, 1994.

10. Ver: "El jardín", en el artículo "González y Pederlin", *Artes y Letras*, Año 1, No. 1, febrero de 2003.

1967

la artista, para el programa de televisión Tercer Mundo, Beatriz González aclara:

"[es] realmente una historia llena de poesía, pero no fue la historia, ni el tema, ni las anécdotas lo que me entusiasmó, sino la fotografía: aparecen las imágenes planas, casi sin sombra. El espacio está dado por las pequeñas deformaciones y desplazamientos de los rasgos. Estas imágenes se adaptaban y corroboraban la idea que yo venía desarrollando en pintura; aquella de que el espacio puede lograrse con figuras planas y recortadas. En las caras quise utilizar el gris de la fotografía y las líneas discontinuas propias de este tipo de fotografía. Aparecen también los colores planos que emanan de las figuras. La gracia y el sentido del humor son ya virtudes propias del cuadro; si algo me dió el tema en sí fue llevar el tratamiento al máximo de simplicidad."

Los Suicidas se convierten entonces en uno de los primeros trabajos pictóricos que resuelven las inconformidades que como joven artista tiene frente a su propio lenguaje y la búsqueda del mismo; es esta pareja de ahogados, por azar, la coyuntura que marca no solo el inicio de una exitosa carrera sino también el inicio de una constante cruzada por la originalidad.

La obra es rechazada por el jurado de admisión para el XVII Salón de Nacional de Artistas al cual Beatriz González presenta la pieza; el fallo es reconsiderado. El cuadro se incluye dentro de la muestra y obtiene el segundo premio especial del jurado.

Exposición individual:

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali

Exposiciones colectivas:

"Colección permanente". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

"XVII Salón Nacional de Artistas Colombianos". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



izq. Fotografía de la niña turca, tomada por Beatriz González en Bucaramanga. 1965



der. Nina turca. 1965. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

1966

Viaja a Rotterdam, Holanda, y toma un curso de grabado en la Academia Van Beeldende Kunsten.

Exposiciones colectivas:

Galería de arte Ervico, Medellín.

"VII Salón de pintura y escultura", Museo de Arte Moderno la Tertulia, Cali.

"XIX Salón Nacional de Artistas Colombianos", Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



Beatriz con su hermana. Landa en Rotterdam. Holanda. 1966

Regresa a Colombia.

Se reincorpora a la vida en Bogotá y se instala en un apartamento en el centro de la ciudad. Los muros de su taller comienzan a llenarse de las fotografías de la crónica roja y de la página social de los diarios nacionales, en especial de Vanguardia Liberal (Bucaramanga), El Tiempo (de manera muy particular las del reportero gráfico Carlos Caicedo), fotografías que como diría ella "son las páginas sociales y de los antisociales". A partir de estas imágenes Beatriz González inicia un muy prolífico trabajo en dibujo utilizando como técnica alternativa las copias posteriores en heliogravado, en las cuales trabaja el papel mantequilla como una suerte de plancha o matriz inicial de la cual obtiene posteriores copias que en algunos casos colorea con ténpera o marcadores de colores. Este tipo de trabajo que se divide entre un original y varias copias (que en algunos casos se considera más una técnica de múltiples originales) sería herencia fundamental de sus estudios en Holanda sobre la técnica del grabado.

"[...] a mi regreso, recibí un regalo de un amigo de la familia: en mi ausencia había recortado las fotografías de la página roja de Vanguardia Liberal de Bucaramanga. La impresión descuidada era una de las características de ese diario. Los temas no eran poéticos y provocaban reflexiones no pictóricas: en una de estas fotos aparecía una mujer tendida en el suelo, al lado de un colchón forrado en cretona. Esta tela, estampada con diseños florales y colores fuertes, era muy popular. Le habían rayado los senos -tal vez por pudor- y señalaban con una torpe flecha la herida del cuello. La soledad de las figuras muertas, tendidas en charcas o habitaciones desoladas, llamaba mi atención."¹⁰

Entre tanto, la artista se presenta a la decimonovena versión del Salón Nacional de Artistas y obtiene tras la deliberación del jurado el segundo premio -el cual consiste en 10.000 pesos colombianos de la época- por su obra Apuntes para la

Historia Extensa Tomo II.

Es la primera obra que la artista realiza sobre superficies de metal pintadas con esmalte industrial. En este caso consiste en dos medallones que muestran a los próceres de la independencia Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander. La controversia se dá de inmediato. Según el artista Gonzalo Ariza el salón es un evento 'de la rosca y para la rosca', y en la obra de la artista bumanguesa no encuentra nada que le interese determinando entre tanto que 'no es artístico'. Alguien con el seudónimo de Aurita en Columna Libre¹¹ apunta que "el uno era la imagen misma de una ataque de hepatitis agudo. Toda la gama de amarillos verdosos campeaba por entre los brochasos. A su lado otro vejancón puti-sanguíneo y acometido de ataque fulminante de apoplejía. La composición podría titularse: "antes de tomar la emulsión Scott y después de haberla tomado".

252

Por otra parte, para Arturo Abe-lla, periodista y miembro de la Real Aca-
demia de Historia, la obra no es más que un plagio:

*"No soy técnico en la materia y lo he dicho es porque lo he visto. Creo que Beatriz González plagió al maestro Figueroa o que tal vez lo hizo adrede. Si es una broma, entonces han debido decirlo para uno saber a qué atenerse."*¹²

La artista responde: *"La diferencia que hay entre el cuadro de Figueroa y el medallón es la misma que existe entre la Mona Lisa y la Mona Lisa de Botero; son versiones"*.¹³



Tragedia pasional. 1967. Copia heliográfica a partir de un dibujo en tinta.



Adscrito a Pedro José Figueroa. Retrato de Bolívar, ca. 1819.

Exposición individual:

"Beatriz González".

Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Exposiciones colectivas:

"Bienal iberoamericana de Coltejer",
Medellín.

"Pintura, escultura y tapicería de Colombia",
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

"Los que son". Galería Marta Triaba,
Bogotá.

Galería Ud., Bogotá.

"Primer Salón Austral y Colombiano de Grabado", VIII Festival de Arte de Cali.



Crónica de El Espectador que anuncia la entrega de los premios del XIX Salón de Artistas Nacionales, 1967.

1968



Beatriz González con la imagen de Los Suicidas del Siglo al fondo. Bogotá, 1968. [Fotografía de Alfonso Angel].

1969

Es rechazada en el XX Salón de Artistas Colombianos con la obra "Es copia". Obtiene un premio en el Salón austral y colombiano de grabado, Cali.



Autorretrato Propal. 1969. Óleo y papel sobre tela. 80 x 70 cm. Propal, Cali.

1970

El tema del gusto es fuente de inspiración constante en su obra. Recuerda cómo desde niña su madre le enseña a mirar con detenimiento y también con suspicacia todo aquello que la rodea en su natal Bucaramanga. Los colores de la catedral, las baldosas del hogar y las estampas de la historia del arte universal, son todos elementos que confluyen en una especial mirada hacia lo popular y lo

público. Es una artista de provincia que se ha nutrido de color y viveza popular como también de las más variadas fuentes del arte europeo.

La artista continúa explorando las posibilidades del latón y el esmalte sintético. Un día encuentra que uno de sus cuadros se ajusta perfectamente en el marco de una cama metálica:

*"Allí [en Los Mártires] encontré exhibida una cama de metal pintado, que imitaba la madera. Ese mueble se llamaba cama-radio porque tenía un espacio arriba dónde colocar el radio; tenía además un espacio con un vidrio corrugado, martillado, donde había una lámpara. Era un objeto curioso. Lo adquirí sin una idea precisa. En mi apartamento acababa de terminar una pintura sobre una lámina de metal, para colgar en la pared, con el señor de Monserrate. Cuando me estaba preguntando "¿Qué hacemos con la cama?" se me ocurrió tomar el cuadro y apoyarlo en el espaldar y en el piesero y por cosas del destino, quedó preciso. El cuadro medía 1.20 de ancho y la cama media 1.20 de ancho. Fué el azar, acababa de inventar los muebles de Beatriz González. Aún me sigue pareciendo mágico ese momento"*¹⁴.

No es, aunque parezca, un trabajo escultórico ni de interés tridimensional, pues el interés fundamental está en el mismo tema de la superficie bidimensional, solo que en este caso es una superficie enmarcada por objetos, que en el caso de la obra de esta artista, establecen relaciones de sentido pintura-marco. Quizá de su previa formación en la arquitectura y de su paso por la decoración de vitrinas o la creación de escenografías la artista incursiona con facilidad en este panorama.

Mientras que a algunos les gusta el camino que González ha tomado, para otros su obra es sin duda un esperpento:

"En cuanto a la cuna y la mesa,

*obras "serias" según nos calificaron, seguimos sin entender el desaguisado. Primero porque las cualidades son horribles y la ejecución pésima. Y luego porque la "crítica", así nos describieron el tema, no la vemos por ninguna parte. La sensiblería no está de moda, pero tampoco lo estuvo nunca. Las estampas maternales, por cursis que en su apariencia se presenten, tienen un fondo excelso, cuya principal virtud es la de ser una función exigida por la naturaleza y ensalzada por el amor. En este caso la autora fracasó de medio a medio. Y en cuanto a la "Cena", tomada de la de Leonardo, la crítica hacia lo figurativo está mal encaminada, eligiendo como blanco a uno de los genios del Renacimiento y de todos los tiempos. El dedo doblado es un engendro. Lo cierto es que el siglo XIX está plagado de autores académicos, fríos y sin el más mínimo contenido artístico, magníficos sujetos para tal empresa. En cuanto a la religión, ni comentamos por elemental decoro"*¹⁵.

Obtiene un premio en la Exposición conmemorativa de los 20 años de Icetex, Bogotá.

Exposición individual:

"Beatriz González, 1970". Galería Belarca, Bogotá.

Exposiciones colectivas:

"II Biental de Arte Coltejer", Medellín.

"Salón de grabado". Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

"Arte erótico". Galería Belarca, Bogotá.

"Exposición panamericana de artes gráficas", Cali.

"Exposición conmemorativa de los 20 años de Icetex", Bogotá.



Figura de cerámica encontrada en un mercado de juguetes en el centro de Bogotá, que retrata a Shirley Temple. Es, desde entonces, uno de los objetos favoritos de la artista, preferencia que denota, entre otras cosas, el gusto creciente por la imaginaria y el color popular.

Es seleccionada por el Instituto Colombiano de Cultura como representante de Colombia a la XI Biental de Sao Paulo, Brasil.

Lleva diez piezas de esmalte comercial sobre lámina. Sin embargo, aunque a los espectadores jóvenes parecen gustarle los muebles, los jurados por su parte los aborrecen y pasan de largo, como viendo copias del arte universal de poco valor y en colores estridentes.

En el catálogo de la muestra, Marta Traba escribiría lo siguiente:

"Lo más importante de todo esto es que consiga hacer de su obra una unidad de sentido que, sin moverse de lo regional, es capaz de transmitir lo regional como una vivencia donde se expresan concepciones humanas y estéticas extremadamente amplias y complejas.

Presentar una obra con sentido cuando el código internacional aplaude que las obras sean arbitrarias, escandalosas y vacías, es una provocación. Que la provocación parta de un marginado, duplica la fuerza de esa provocación.

[...]La obra de Beatriz González puede revelar, a quien quiera enterarse, otro punto interesante: la terquedad con que el arte

¹⁴ González, Beatriz. "El malestar es ética". Conferencia dictada en la Universidad Nacional en el marco del simposio "Dimensiones ético-estéticas de las intervenciones artísticas", 25 de mayo de 2010.

¹⁵ Aramendia, María Victoria. Notas de Arte. El Tiempo, 1970.

colombiano joven, en sus mejores nombres, ha despreciado los modelos norteamericanos y europeos de moda, y ha seguido con la pintura, el dibujo, la escultura, resueltos a dotarlos de nuevos significados.

A esto, exactamente a esto, es a lo que llamo en Colombia un arte de vanguardia que se opone a las formas ya anticuadas e inservibles que parodian el minimal y el camp, la cibernética y los montoncitos de basura, la caja negra y la caja blanca, la tecnolatría y la pornografía".¹⁶

En este año, la artista entra al Museo de Arte Moderno de Bogotá como guía de las exposiciones.

Exposiciones colectivas:

"XI Bienal de Sao Paulo", Brasil.

"Colombia 71". Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

"Muestra de arte colombiano".

Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.

"Dibujos desconocidos de artistas conocidos". Biblioteca Nacional, Bogotá.

"Dibujantes y grabadores colombianos". Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

"Diez años de arte colombiano". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

1972

Exposición individual:

"Heliograbados".

Galería Ciudad Solar, Cali.

Exposiciones colectivas:

"III Bienal de arte Coltejer", Medellín.

"Colombia en las bienales".

Biblioteca Nacional, Bogotá.

"Primer salón de artistas". Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.



Su hijo, Daniel Ripoll, 1972

"No lo creo. El es muy imaginativo. Lo mío es más bien destemplado. Coincidimos en que ambos estamos observando a Colombia. El en la costa y yo en Santander y a la gente que me rodea. El está haciendo una literatura que por más que resulte universal, a fin de cuentas es una literatura muy vinculada con el medio ambiente y aunque mi obra también está vinculada con el medio ambiente, el resultado no es igual. Hay una semejanza en la actitud. Pero siendo lo mío más crítico.

El es ampuloso, yo no. El pone cosas, mientras yo quito. Coincidimos en hacer un arte vinculado a Colombia, pero nada más."

Exposiciones colectivas:

"Luis Caballero - Beatriz González". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

"32 artistas colombianos de hoy". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

"II Bienal de Artes gráficas", Cali.

"Semana santandereana".

Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.

1973

En este año expone sus muebles junto a Luis Caballero, en muestra convocada por Gloria Zea, para el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

"En vísperas de abrirse su actual exposición, le preguntaban a Beatriz si iba a vivir en el Museo de Arte Moderno. Llevó siete camas, dos peinadores, dos bancos, cuatro mesas de noche, un costurero y un cochecito que su hijo no quería soltar porque lo creía juguete de su propiedad".¹⁷

Por otra parte, a la pregunta hecha por Silvia Hiller (Silvia Galvis) en entrevista para el periódico Vanguardia Liberal la artista responde a la pregunta "¿Crees que existe un paralelo entre tu obra y la de García Márquez?" de esta manera:

1974

¡La Oferta del Siglo!

Selección de Oro de la Pintura Universal

Exposiciones individuales:

"La oferta del siglo: obras maestras de la pintura universal". Galería Belarca, Bogotá.

Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá.

Galería Álvaro Barrios, Barranquilla

Exposiciones colectivas:

"Arte colombiano de hoy". Fundación Eugenio Mendoza, Caracas.

"Grabadores colombianos". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

VANGUARDIA LIBERAL



Beatriz González, Luis Caballero, Sonia Gutierrez y Marta Traba. Bogotá, 1971

"Artistas contemporáneos colombianos".
Museo de Arte Actual, Pereira.
"XXV Salón de artes visuales".
Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
"Commemoración de los 25 Salones Nacionales". Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Exposiciones colectivas:
"Colombian figurative graphics". Museo de Arte de la Universidad de Texas en Austin.
"Al fin pintura". Galería Belarca, Bogotá.
"XXVI Salón de artes visuales". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
II Salón DeLima. Galería de la Oficina, Banco de la República, con Luis Caballero, Antonio Roda y Juan Cárdenas.

1975

Con motivo de la conmemoración de los 20 años del voto femenino, Adpostal hace una estampilla de correo aéreo con la obra "Doble retrato de Náyade" de 1970.

Exposición individual:
"¡Vive la France!". Centro de Arte Actual, Pereira.

Exposiciones colectivas:
"Paisaje 1900 -1975". Museo de Arte Moderno, Bogotá.
"Grabadores latinoamericanos". Galería San Diego, Bogotá.

1977

Exposiciones colectivas:
"Álvaro Barrios - Beatriz González". Museo de Arte Moderno, Bogotá.
"Pintura colombiana del siglo XX". Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
"La nueva gente del museo". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
"I Bienal de grabado de América". Maracaibo, Venezuela.
"Panorama artístico colombiano". Galería El Callejón, Bogotá.

1978

Inicia la Escuela de guías del Museo de Arte Moderno.

Es elegida para representar al país en la XXVIII Bienal de Venecia. Beatriz comenta a propósito de su participación:

"Desde el momento en que fui designada por el Instituto Colombiano de Cultura para tomar parte en la XXVIII Bienal de Venecia, hasta la aceptación por parte mía y la iniciación de la obra, he encontrado dificultades de todo orden, en razón del tema exigido por la Bienal.

Nunca he trabajado con un tema dado, ni puedo proponer nada diferente de aquello que propone mi obra. Tomé la decisión de participar con uno de los telones en los que venía trabajando desde 1975, por ser estas obras las que en alguna forma tienen que ver con la naturaleza a través del impresio-

nismo. Es una relación de segunda mano. No me considero un pintor relacionado con la naturaleza, a pesar de la consoladora frase de Braque "¿Y yo mismo no pertenezco a la naturaleza?".

Un domingo a las cinco de la tarde, subimos en compañía de mi familia y algunos amigos a la laguna de Gautavita. Es un lugar apropiado para llevar turistas y ésta se volvió totalmente dorada, en medio de un silencio impresionante. Solamente hasta que alguien dijo "¡Qué belleza!" pude darme cuenta de que era real y que no se trataba de una ilustración coloreada. No sé cuándo y cómo perdí la noción de la experiencia directa. Ya no tengo primeras impresiones ante el espectáculo de la naturaleza.

Para familiarizarme con el tema de la Bienal, leí un libro de cómo hacer paisaje, escrito a finales del siglo pasado, con anotaciones de Millet, Corot, Constable y otros pintores. Aprendí cómo según Degas, hay que poner un pañuelo arrugado para pintar una



Edouard Manet
Almuerzo sobre la hierba
1863
Museo de Orsay, París

nube y cómo según Corot, hay que levantarse a las tres de la mañana y cómo no existe acurdo sobre cuántas horas se deben emplear para hacer un estudio, según la naturaleza. Me impresionó más Constable cuando afirma que al iniciar un boceto, según la naturaleza, se propone hacerse a la idea de que jamás ha visto un cuadro.

Yo en cambio he pasado años ubicando a Leonardo y a Rafael en los espejos de muebles pasados de moda y a Braque en una mesa cubista de superficie acanalada.

Los telones surgieron de un recorrido por la polvorienta Avenida Jiménez de Bogotá. En una vitrina de una tienda encontré, al lado de botellas y bocadillos, una revista *Salvat* en cuya carátula aparecía el "Almuerzo sobre la hierba" de Manet, arruinada por la mugre y el sol. Parecía un telón o una carpa de circo, pintada con acrílicos desteñidos. Eso

1976

Se cierra en este momento la etapa de los muebles y las latas, como ella misma las llama, y comienza a experimentar sobre superficies textiles. Vienen las toallas, la tela de billar, los telones y las cortinas. Así mismo cambia la técnica del esmalte sobre lámina de metal por el trabajo con pintura acrílica.

Exposición individual:
"Un Inventario". Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

era lo que no llegaba de la móvil y cambiante naturaleza, tan buscada por los impresionistas.

No he hecho otra cosa que mirar la cultura europea de manera provinciana, a través de imágenes de libros, folletos de museos y guiones turísticos. La naturaleza misma, no es otra cosa, para mí, que un gran telón de fondo para esta cultura.¹⁸

Octubre. Y a propósito de otra obra sobre tela, 10 metros de Renoir, y de la forma cómo ésta se distribuiría la artista responde:

“Cómo nació la idea de vender por pedacitos sus inmensos telones pintados? La idea se fue elaborando a medida que yo iba pintando mis telones y la gente me preguntaba cómo podía conseguir obra mía si solamente estaba trabajando obra tan grande. También me preguntaba cómo iba a colocar mi firma y fue entonces cuando se me ocurrió firmar arriba y abajo del telón, como cualquier tela de Coltejer o Fabricato. La gente entendió que había que quitarle esa característica de intocable a la obra de arte. Estoy planeando una exposición dentro de 20 años para que la gente traiga los pedacitos del telón y lo volvamos a armar!”¹⁹



Imágenes que registran el proceso en el que se mide y se corta la tela por metros. Fotografía: Oscar Monsalve.



Recorte de El Espectador que anuncia en el año 1978 la apertura de la nueva sede del Museo de Arte Moderno en Bogotá. Ilustrándolo, una de las latas de Beatriz González: Naturaleza Sui Generis (1972). Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Exposiciones individuales: “Diez metros de Renoir”. / Galería Garcés Velásquez, Bogotá. / Galería de la Oficina, Medellín. “Beatriz González. Serigrafías”. Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bucaramanga.

Exposiciones colectivas: “XXXVIII Bienal de Venecia”. Venecia, Italia. / “La nueva imagen de Bolívar”. / Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

1979

Exposiciones individuales: “Los telones de Beatriz González”. Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá.

Exposiciones colectivas: “Bienal de grabado”. Buenos Aires, Argentina. “II Bienal de grabado”. Tokio, Japón. “Bienal de grabado de San Juan”, Puerto Rico. “Feria Internacional de Arte Contemporáneo FIAC”. París, Francia. “Derechos humanos”. Galería San Diego, Bogotá.

1980 [LA DÉCADA POLÍTICA]

“Hay que reducir la inmoralidad a sus justas proporciones”.

Julio César Turbay Ayala
Presidente de Colombia 1978 - 1982

Beatriz González se refiere al momento en que su obra comienza a tornarse política:

“Mi obra iba por dos caminos: el que se relacionaba con la pintura universal, es decir, los telones; y otro que tocaba muy someramente lo político. Al asumir Turbay la presidencia en 1978, yo estaba haciendo esos telones que despedacé. Turbay es para nosotros los colombianos, un personaje de una reconocida inmoralidad, un político de la peor clase. En ese momento no pensé en el aspecto moral, sino en lo bueno que sería ser un pintor de la corte, como Goya o Velásquez. Turbay había contratado a un fotógrafo sensacional para que lo retratara siempre. Vi sus fotos y empecé a cortar todas las que publicaba la prensa. Tengo cinco álbumes de la presidencia de Turbay, instantáneas de todo lo que hacía. Turbay hacía cosas tan cómicas, que coincidían con todo aquello a lo que apuntaba el humor crítico de mi mamá, pero referido al comportamiento tan cursi de toda la familia presidencial”²⁰.

Exposiciones individuales: “Televisión en colores”. Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

Exposiciones colectivas: “Panorama Benson and Hedges de la nueva pintura latinoamericana”. Exposición itinerante por suramérica. “II Bienal iberoamericana de arte”. Distrito Federal, México.



Fotografía de la familia presidencial publicada en El Tiempo en 1978.

¹⁸ Esta “Carta al lector” firmada por la misma artista fue a su vez incluida en el artículo de Gloria Valencia Diago “Beatriz González, a la Bienal de Venecia” El Tiempo, 1 de julio de 1978.

¹⁹ Tatitú Pilar “Yo me burlo de la patria entre comillas” Revista Carusel, El Tiempo, Bogotá, 1978.

²⁰ Gibson Katherine Beatriz González Retrospectiva Museo de Bellas Artes de Caracas, 1994.

1981

Decoración de interiores es la primera obra abiertamente política que hace la artista:

“...En el momento de Turbay aún conservaba ese interés por el gusto, por el divertimento. Además ya me tenía sin cuidado sacrificar la Monalisa con mis colores, burlarme de una Venus de Botticelli, o transgredir las obras tabú de la cultura universal. Habían empezado a gustarme más nuestras propias imágenes. La obra sobre Turbay me permitió decidir entre los dos caminos que tenía. Pero me di cuenta exactamente de lo que significaban mis trabajos sólo cuando llegué a la fábrica de Víctor Alfándari, donde me imprimirían la cortina. Había ido a muchas fábricas y en ninguna entendían mi idea. Cuando llegué a esta el me pidió que esperara un momentico y se fue; al volver me trajo una carta. Se trataba de una especie de memorial de la sociedad de Cúcuta repudiando a Turbay porque había bailado el polvorete, porque había tomado campaña en el zapato de su amante, porque se había zambullido con fric en la piscina. Su conducta era grotesca. El señor Alfándari me dijo que con mucho gusto me imprimía la cortina, y gratis.”²¹

colombianos del siglo XX (Casa de las América), comenzó a pensar en la realización de la misma. Dice la artista, que esta pieza sería la que cerraría -con la etapa centrada en las reminiscencias a la historia del arte.

Exposiciones individuales:

"Mural para fábrica socialista". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

"Decoración de interiores". Galería Garcés Velásquez, Bogotá / Galería de La Oficina, Medellín. / Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Exposiciones colectivas:

"Women of the Americas. Emerging perspectives". Center of Interamerican Relations, Nueva York.

"Gráfica colombiana contemporánea".

Galerie Ruta Correa, Friburgo, Alemania.

III Decoración de interiores. 1981
Serigrafía sobre tela. 300 x 1400 cms.
Colección particular, Bogotá.

[7] Mural para fábrica socialista. 1981. Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá

⁽²⁰⁾ Proceso de elaboración de la cortina, en los talleres de Víctor Alfándari, Bogotá.

¹⁹¹ Mientras en España se exhibía el Guernica original con motivo del centenario del nacimiento del artista español, Beatriz González mostraba por primera vez su *Mural para fábrica socialista*.



En el mismo año la artista realiza el *Mural para fábrica socialista*, obra inspirada en el *Guernica* de Pablo Picasso. En 1977, durante su permanencia en La Habana por su participación en la muestra Pintores



Mural para fábrica socialista

El 23 de octubre día del centenario del nacimiento de Pablo Picasso, se instalará en la Sala de Proyectos del Museo del Arte Moderno de Bogotá el primer panel de la obra "Mural para la fábrica socialista" de la artista **Beatriz González**. La obra es una reinterpretación del "Guernica" de Picasso. La obra consta de diez paneles de (220 x 120 cm) que se irán colocando semanalmente.

*'Guernica' se exhibe hoy
con máxima protección*

Por CHARLES SAINT-ANDRÉ
MADRID, 21 (AFP). — La "Guerrita" de Pablo Picasso, frecuentemente considerada como la tela más valiosa del siglo, protegida por una puerta blindada, en vitrina anti-balas de triple explosión, en circuito cerrado de televisión y detector de metales, es expuesta por primera vez al público, después de más de ochenta años.

En cuadro, que evoca el bombardeo de la ciudad vasca de Guernica realizado por la aviación nazi el 26 de abril de 1937, será presentado al público español como parte de las ceremonias organizadas para evocar el centenario del nacimiento de Pablo Ruiz Picasso en Malaga, en el sur del país.

Además, se instalaron cámaras de televisión dentro y sobre la urna y se la sala para mantener una estrecha vigilancia.

Entre las diversas medidas que se han adoptado para proteger al cuadro en el Casón del Buen Retiro —anexo del Museo del Prado—, se decide que

sucedieron sin

Exposiciones in
"Decoración de

Barranquilla.
"Viva Méjico"

Bogotá;
Colombia, M. 1981.

1982

*Mi trabajo no es político sino histórico.
La pintura histórica murió con los retratis-
tas de Bolívar. Muchos hechos históricos
sucedieron sin haber dejado huella.*

Exposiciones individuales:

"Decoración de interiores". Galería Atenea, Barranquilla.

"Viva Méjico". Galería Garcés Velásquez,
Bogotá;

Galería Múltiples, Bogotá.

1983



sup. Fuente de Plumario Colombiano. Es una composición de dos recortes de prensa, a la izquierda el Indio Amazónico, a la derecha tres presidentes colombianos con plumario indígena.

Inf. El Zócalo de la tragedia (en primer plano) y el Zócalo de la comedia (al fondo, izquierda) obras realizadas en 1983, pegados en los muros de la Oranienstraße. Los carteles fueron dispuestos por el también artista Luis Luna en esta calle de Berlín.

*"[Plumario Colombiano] representa a diferentes presidentes 'coronados' de plumas y acompañados por el Indio Amazónico, quien viste igual atuendo. La ironía dispara en muchos sentidos: la folclorización del poder político (el travestismo de los presidentes), su demagogia en torno a la diversidad etno-cultural (todos somos Colombia), los poderes mágicos (como el Indio Amazónico, los presidentes-curanderos ofrecen el remedio a todos sus males: otra falsificación folclórica)."*²²

Hasta este año dirige el Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Exposiciones individuales:
"Identidad nacional". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.
"Iconografía bolivariana". Museo de Arte Moderno, Medellín.

Exposición colectiva:
Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

1984

Exposición individual:
"Beatriz González. Retrospectiva 1962 - 1984". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Exposiciones colectivas:
"Pintado en Colombia". Fundación Banco Exterior de Madrid, España.
"Cuatro contestatarios colombianos". Centro Colombo Americano, Bogotá.
"Concurso del aeropuerto José María Córdova", Medellín.

Exposiciones individuales:
"Estampaciones y estampados". Fondo Cultural Cafetero, Bogotá.

Exposiciones colectivas:
"Espíritus afines". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.
"El grabado contemporáneo colombiano". Casa de Moneda del Banco de la República, exposición itinerante.

1985

6 de noviembre de 1985: Toma del Palacio de Justicia, perpetrada por el ya extinto grupo guerrillero M-19, también conocida como Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre, seguida por la incursión en el Palacio por parte de la Policía Nacional y el Ejército Colombiano. Deja un saldo de 95 muertos, entre ellos 11 magistrados de la corte y 11 desaparecidos; en el año 2010 la cifra de desaparecidos pasa a 10, después de la identificación de uno de los cadáveres, hallado en una fosa común.

Es esta una época en la que Beatriz González retrata en sus dibujos y pinturas la tremenda dureza del poder y la patente ignorancia e irracionalidad de los militares.

Si bien con anterioridad el tema político se había ya presentado con claridad en sus obras (Turbay y la familia presidencial; los amigos y seguidores del mandatario con todos sus comportamientos ridículos), es tras la toma del Palacio de Justicia en Bogotá, que la artista asume con vehemencia una postura definitivamente crítica y comprometida ante una realidad atemorizante y llena de zozobra.

Inicia su gestión como miembro del Consejo asesor de artes plásticas del Banco de la República, Bogotá.

1986

Exposición individual:
"Beatriz González y los medios". Círculo de Periodistas de Bogotá.

Exposiciones colectivas:
"Arte sobre tela". Galería de La Oficina, Medellín.
Colombian contemporary art. Londres - Bruselas.
"Artistas colombianos en la colección del Museo de Arte Moderno de Cali". Cámara de Comercio, Cali.
"Dibujar en cinco tiempos". Galería Siete Siete, Caracas.
"Grabadores colombianos". Galería Kloster, Friburgo, Alemania.
"XXX Salón anual de artistas colombianos". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

1987

Sin duda alguna el tono de los comentarios hacia las acciones del gobierno y de los gobernantes ha cambiado a medida que ha avanzado esta, la denominada década política. De mandatarios ridículos y frívolos pasamos ahora a mandatarios irresponsables. De realidades políticas a veces cómicas pasamos a realidades atroces, trágicas.

“Lo de Belisario surgió cuando me dí cuenta de que lo del Palacio era responsabilidad del gobierno y que los artistas teníamos el deber de denunciar”.

“Beatriz nos cuenta que ahora pinta imágenes como la junta mientras se quemaba el Palacio de Justicia. Unos cuadros grandes, en los que se vé un grupo de gente en todos los formatos, desde los diminutos hasta los gigantescos. Son los contrastes del gran teatro del mundo y de la Cosa Nacional. “El presidente está leyendo un discurso y aparecen los militares como perros cancerberos a los lados”²³.

Exposiciones colectivas:

“Art of the fantastic latinamerica 1920 - 1987”. Indianapolis Museum of Arts, Indianapolis; Queens Museum, Nueva York.

“Tres dibujantes”. Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

“XXXI Salón anual de artistas colombianos”. Antiguo aeropuerto Olaya Herrera, Medellín.

1988

Con motivo del lanzamiento del primer libro monográfico sobre la obra de Beatriz González, el artista Luis Caballero, viejo compañero de estudios en Los Andes y amigo desde entonces, escribiría lo siguiente en una carta a la artista, desde París, ciudad en la que vivía por aquella época:

Beatriz:

Me piden que escriba algo sobre usted. Sobre su obra mejor dicho. Yo no sé qué decir. Mi visión es la de un pintor con ideas fijas y con imágenes fijas.

¿Qué imagen tengo yo de usted? ¿Por qué lado enfocar los méritos que yo puedo ver en sus obras y en su personalidad de artista? (Y es que en su caso las dos cosas existen, cosa que sucede muy raramente). Podría hablar de los valores puramente plásticos de su pin-

tura; o de los valores intelectuales; o del valor moral (¿por qué no?) que tiene su obra y que usted representa. (Que usted representa tal vez por el valor que tiene su obra). Y al hablar de valor pienso no solo en la calidad sino también en el coraje y en la entereza. Podría hablar de la influencia benéfica que ha tenido su obra sobre el trabajo de los jóvenes pintores colombianos oponiéndola a la influencia de otros que, buenos o malos, de buena o de mala fe, han tenido una influencia catastrófica.

Se podría escribir mucho. pero para qué si al final de cuentas sólo queda la emoción final ante la obra? Y yo no sabría, Beatriz, explicar y analizar la emoción que yo siento ante su obra. Hay en ella muchos niveles de lectura, y eso, precisamente, me parece lo más interesante. El arte contemporáneo a pesar de su gran sofisticación se ha vuelto demasiado simple: la pintura es sólo pintura, la idea sólo idea, la forma sólo forma. En su caso no. Las lecturas son muchas y no sólo en su obra en general sino en cada obra en particular.

Me pongo a pensar por ejemplo en el interés puramente plástico y pictórico de sus obras que es el que yo más aprecio en cuanto a pintor, y no sabría por ejemplo explicar el refinamiento enorme de su color (aún en las armonías más absurdas), o el de su dibujo (dentro de las torpezas más sofisticadas), o el de su materia, o el de la composición, o el de la técnica. No, eso no se puede explicar. La pintura se debe VER. Tal vez también la pintura nos enseña a ver. Usted nos ha enseñado a VER, dándole categoría estética a formas, a colores, a imágenes que en Colombia siempre tuvimos por cursis, vulgares y antiestéticas. Usted supo apropiarse de todo ese mundo y supo mostrárnoslo y supo hacernósllo apreciar. Eso pienso yo; pero no es este el análisis de su obra sino el de mis sentimientos hacia ella.

Sus pinturas, sus muebles, sus objetos, sus dibujos yo los puedo apreciar y saborear. Puedo encontrar, como le decía, muchos sabores distintos que van del puro placer visual hasta el análisis sociológico, pasando por el humor y la crítica social y tantas cosas más. También veo en sus obras algo que a mí me parece muy importante y, pienso,

propio al arte latinoamericano: la idea de lo “grotesco”. No se ofenda; ya sé que la palabra no es bonita. pero piense que a todo lo largo de nuestra historia artística siempre ha habido una manera a la vez grotesca y refinada de ver el arte occidental. Pienso en el rinoceronte de Dureró “interpretado” en las pinturas de la casa de Tunja; y en la proliferación de formas “grotescas” de los altares barrocos; en las figuras y formas “grotescas” de Botero; y por último, en la “grotesca” manera suya de vernos a nosotros y de ver el arte occidental”.

Exposición individual:

“Beatriz González. Pinturas y dibujos”. Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

1989

En el inicio de su carrera, Beatriz González se vale de las fotografías de la crónica roja y de las páginas judiciales para llegar a los dibujos y heliogramados: cada fotografía determina una obra. Para mediados de la década del 80 la artista comienza a vincular diferentes fotografías e incluso viejas imágenes de cuadros ya hechos para unirlos en una sola escena. Es, entonces, una suerte de collage que compone un todo más elaborado y que ayuda a construir narrativas definitivamente más intrincadas:

"Apocalipsis camuflado es un allanamiento. Una casa se cayó porque llegaron los paramilitares, hicieron todo tipo de destrozos y mataron mucha gente, sin embargo ese hecho es muy difícil y a nivel plástico muy aburrido de contar. Es imposible elegir una sola foto y decir: esta contiene toda la historia. Entonces tomo unos datos, los más trágicos del suceso: la caída de la casa por ejemplo, y el sol arriba iluminando la escena. De fotos distintas agrego figuras, como el soldado. En la parte inferior sitúo al anciano Catalino, el mismo que pinté primero en 1966 y de nuevo en 1985 sobre una tela con venados estampados. Pero ahora no solo pinto a Catalino, sino también los venados de aquella tela. Reúno al anciano Catalino y al ahorcado, un personaje de Bucaramanga que también utilicé como tema años atrás.

Coloco los venados en los espacios vacíos y estos cambian el color del cuadro, completan el sentido de la muerte porque quizás la figura del venado es símbolo de muerte y uno no lo sabe. Lo que busco es algo que llamo el click.²⁴

Exposición individual:

"Pinturas y dibujos de Beatriz González". Festival Internacional de Arte, Cámara de Comercio de Cali.

Exposiciones colectivas:

"Pinturas y dibujos". Cámara de Comercio de Cali; Galería de La Oficina, Medellín. "Painting degree zero". Galería Terne, Nueva York.



²⁴ Catalino Díaz Izquierdo: 1985. Propiedad de la artista.

²⁵ Catalino Díaz Izquierdo: 1969. Propiedad de la artista.

²⁶ Fuentes de prensa para Catalino Díaz Izquierdo y Ohi Mamacita

Una re-composición de todas estas imágenes, a manera de collage: terminaría armando una obra completamente nueva

1990

"La colección de fotos si ha cambiado, y también me interesan ciertas actividades. Por ejemplo, alrededor de la matanza de Segovia hubo un gran despliegue fotográfico y hay una imagen en la que están entrando un ataúd y hay una persona caminando muy angustiada, como si buscara más ataúdes, y un soldado está de pie, recostado sobre la pared, perfectamente tranquilo mirando con cierta sonrisa a la persona que pasa. Yo no voy a pintar eso, pero si quiero pintar la sensación que me produce la foto, ese contraste, esa ironía...yo miro la foto y encuentro un misterio... la situación a la que se ve abocada una persona ante la muerte, ante el juego de la irracionalidad que está allí presente.²⁵"

Y con respecto a la aparición de las grandes figuras del deporte como el ciclista Lucho Herrera o el futbolsita René Higuita se anotaría lo siguiente:

"Lucho Herrera no es una cosa al azar. Es la paradoja en la que vive el país. Y ella como artista ha encontrado en el ciclista fusagasugueño la otra cara de los colombianos. El nacional que se estremece con las matanzas en el Magdalena Medio, pero que en medio de las troneras y la sangre revienta de alegría con los triunfos de esos campesinos en Europa".²⁶

Asume la curaduría de las colecciones de arte e historia del Museo Nacional de Colombia.

Recibe una mención extraordinaria en el XXXIII Salón Nacional de Artistas como reconocimiento a su trayectoria en el campo de las artes en el país.

Exposiciones individuales:

"Beatriz González. Una década: 1980 - 1990". Museo de Arte de la Universidad Nacional.

"Beatriz González". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

"Beatriz González". Galería Jenny Vild, Cali.

Exposiciones colectivas:

"Arte y religión". Galería Diners, Bogotá.

"Artistas santandereanos de las década de 1960". Banco de la República y Museo de Arte Moderno, Bucaramanga.

"XXXIII Salón Nacional de Artistas". Corferías, Bogotá.

1991

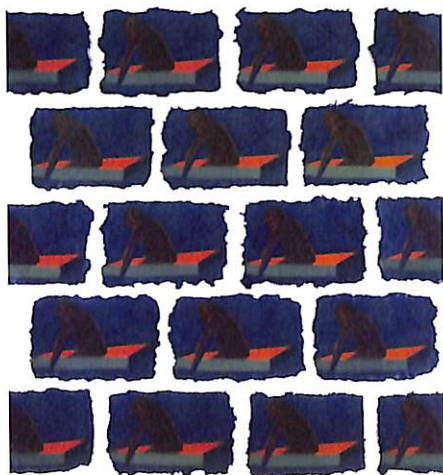
Exposiciones colectivas:

"Dibujantes latinoamericanos de hoy". Museo de Arte de San Diego, California.

"Reencuentro: Juan Antonio Roda, Beatriz González, Luis Caballero, Lorenzo Jaramillo". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

"Painting". Naciones Unidas, Nueva York

1992



1/500 1992 Varios propietarios

"En Ante América, equipara dos visiones: la una, un remero indígena, atemporal, plácido y tropical. La segunda, cadáveres de hombres ahogados que evocan los magnicidios que enlutan campos, ciudades y ríos colombianos. Estar entre dos aguas. No puede descartarse la referencia a las celebraciones del V Centenario".²⁷

Exposición individual:

"1/500. Dibujo, pintura, serigrafías". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

Exposiciones colectivas:

"América, la novia del sol". Museo de Bellas Artes, Amberes. Bélgica.

"Ante-América". Banco de la República - Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

"Once expresiones del arte colombiano contemporáneo". Convenio Andrés Bello, Bogotá.

1993

Exposiciones colectivas:

"The feeling of space. Colombian sculpture I". Colombian center, Nueva York.

"Por humor al arte". Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

1994

El Museo de Bellas Artes de Caracas realiza una exposición retrospectiva de su obra. A propósito de esta muestra, Carolina Ponce de León escribe en El Espectador y recapitula en pocas frases la producción de los años comprendidos entre 1964 y 1993:

"Desde cierta perspectiva la obra de Beatriz González ha sido un proceso de reconciliación de opuestos. Arte culto vs. arte popular; modelos europeos vs. versiones de provincia; identidad vs. universalidad".²⁸

Exposición colectiva:

"XXXVI Salón Nacional de Artistas". Corferías, Bogotá"

1995

Exposiciones individuales:

"El color de la muerte". Sala de arte Suramericana de Seguros, Medellín.

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali La Tertulia,

Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

Exposiciones colectivas:

"XI muestra de grabado ciudad de Curitiba". Curitiba, Brasil.

"I Bienal de Kwangju". Kwangju, Corea.

"Arts, Politics, Religion. Contemporary artists from Colombia". Warwick Arts Centre, Warwick, Inglaterra.

"Latinamerican Women Artists.

1915 - 1995". Milwaukee Art Museum, Milwaukee; Phoenix Art Museum, Arizona; Denver Art Museum y Museo de las Américas, Colorado, Estados Unidos.

"Platos de artistas". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

"La mirada cómplice. Ocho artistas colombianos". Quinta Galería, Bogotá.

1996

30 de agosto de 1996: es perpetrado el ataque a la base militar de *Las Delicias* en el Putumayo por la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia). 600 guerrilleros cargados con 65 mil cartuchos de fusil asesinan a 31 militares, dejan heridos a 17 y secuestran 60.

"Sus pinturas más recientes constituyen una serie de treinta óleos y dibujos llamada *Las madres de Las Delicias*. Estas obras son otro claro ejemplo de la paradoja entre experiencia individual y experiencia histórica. La serie está basada en el despliegue fotográfico sobre las madres de 60 soldados secuestrados de la base militar de 'Las Delicias', y cautivos durante 288 días por el grupo guerrillero de las FARC. Estas pinturas de madres dolientes, son como *Pietás* contemporáneas y se extienden más allá de registrar los sucesos determinados: se vuelven entidades visuales a la vez específicas, arquetípicas y personales".²⁹

Exposición individual:

"Treinta años en la obra de gráfica de Beatriz González". *Exposición itinerante*, Banco de La República.

Exposiciones colectivas:

"Realismo mágico. Arte figurativo de los años 90". *Galerie Théoremes*, Bruselas, Bélgica.

"Arte, Politics, Religion. Contemporary Artists from Colombia". *Barbican Centre*, Londres; *Galerie Theoreme*, Bruselas; *Melina Mercury Cultural Center*, Atenas; *Universidad de Essex*, Inglaterra.

"Premios nacionales Utíandinos". *Galería Espacio Alterno*, Bogotá.



Enguerrand Quarton: *La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* ca. 1455. Óleo sobre madera. Museo del Louvre, París.



Beatriz González: de la serie *Las Delicias*. pastel y carboncillo sobre tela de yute. Colección de la artista, Bogotá.

1997

Exposición individual:

"Beatriz González. *Las Delicias*". *Galería Garcés Velásquez*, Bogotá.

Exposiciones colectivas:

"Re-aligning vision. Alternative Currents in South American Drawing". *Museo del Barrio*, Nueva York; *Arkansas Art Center*, Little Rock; *Archer M. Huntington Art Gallery*, Austin, Texas, Estados Unidos.

"Arte contemporáneo colombiano en el Museo de arte Moderno La Tertulia". *Jerusalem International Convention Center*, Jerusalén, Tel Aviv, Israel.

"Arco 97". Madrid, España.

"Recreaciones". *Centro Colombo Americano*, Bogotá.

1998

"Es la más paradisiaca de estas visiones de 'el otro', la más estereotipada, la que González escoge como vocabulario formal para encarnar sus propios fantasmas y traumas: los planos saturados, las composiciones con múltiples figuras (de nobles salvajes) y los espacios ambiguos de Gauguin. La superposición de exotismos coloridos, esa que cita al original post-impresionista y que se

espera a la vez de una artista de la tierra del 'realismo mágico', rarifica y dramatiza a un nivel conceptual lo que está plasmado en la tela: personas muertas, miembros del ejército, ataúdes, mujeres llorando, la misma artista que llora".³⁰

"Qué honor estar con usted en este momento histórico. Obras 1965-1997". *Exposición retrospectiva en el Museo del Barrio*, Nueva York.

Exposición colectiva:

"Cinco Continentes y una Ciudad". *Museo de la Ciudad*, Distrito Federal, México.



Izq.
Paul Gauguin: *La Orana Maria*, 1891. Museo Metropolitano de Nueva York



Der.
Beatriz González: *El paraíso*, 1997. Óleo sobre tela. Colección de la artista, Bogotá.

1999

Exposiciones colectivas:

"De las vanguardias al fin del milenio". *Caixa general de depósitos*, Lisboa, Portugal.

"Status Quo". *Galería Valenzuela y Klenner*, Bogotá.

2000

Recibe el título Honoris Causa de Maestra en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia.

Exposiciones individuales:

"Beatriz González". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

"Dolores". Galería de La Oficina, Medellín; Museo de Arte Moderno, Bucaramanga; Museo de Arte Moderno, Barranquilla.

Exposiciones colectivas:

"Heterotopías: medio siglo sin lugar". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

"Sobre la muerte". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

"Mes de Colombia". Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

"Colombia, una mirada política". Banco de la República, exposición itinerante.

"Voices from our communities". Museo del Barrio, Nueva York.

das desde la colección del museo". Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá.

"Maestros colombianos del siglo XX". Galería El Museo, Bogotá.

2002

"Yo estoy trabajando el tema de la muerte desde hace mucho, y veo que la gente cuando se aproxima a esos cuadros se impresiona, por ejemplo cuando hice la serie de Las Delicias, la gente salía con los ojos tapados, llorando. Yo no lo hice por jugar, lo que quería era que fuera sincero, que ese gesto de llorar, que es tan parecido al de la risa fuera sincero. Me dió mucho trabajo conseguir que la serie fuera dramática, darle dramatismo, pero con unas lecciones de pintura que me dió usted [Juan Antonio Roda] y con sinceridad, se logró".³¹

Exposición individual:

"Papel de colgadura". Galería Sextante, Bogotá.

y pinturas que aluden a la muerte en el contexto de lo sagrado.

En esta exposición, Beatriz González parece hacer una ofrenda a las víctimas de grupos armados en conflicto, a través de imágenes silentes y retratos que también podrían llamarse funerarios. Algunas de las obras surgen del rastreo de fotografías de prensa que reproducen imágenes estremecedoras donde la muerte no está mediada por ningún ritual que permita honrar a quienes fallecieron de manera ignominiosa. Son visiones goyescas que registran el transporte de cadáveres -muchos de ellos envueltos en plástico negro-, colgados de pies y manos en vigas de madera, cuyos extremos descansan sobre los hombros de las personas encargadas de movilizarlos.³²

"En su señalamiento crea una relación circular: mira el pasado, o resignifica en el presente, y lo proyecta en el futuro con la idea de su muerte"³³.

Recibe de la Universidad Industrial de Santander la orden Julio Álvarez Cerón.

Exposición individual:

"Verónica". Alonso Garcés Galería, Bogotá.

2001

Realiza la muestra *Dolores*, basada en las imágenes de los indigenistas norteamericanos asesinados por la guerrilla en el sur del territorio colombiano. Se hace clara una posición ética de la artista frente a las víctimas anónimas del conflicto armado en el país, de manera especial hacia los campesinos y las minorías étnicas, hacia las madres que lloran, hacia los dolientes postrados sobre cadáveres y ataúdes.

Exposición individual:

"Dolores. Obra reciente". Fondo Cultural Cafetero, Bogotá.

Exposiciones colectivas:

"Últimas décadas del arte colombiano, mira-

2003

"La vida y la muerte han constituido grandes misterios para las más diversas culturas. En razón de ello, a través de los tiempos, los distintos pueblos han creado rituales y ceremonias que les permitan afrontar, en forma colectiva, ese tránsito a lo desconocido. Las prácticas más usuales han sido el entierro, como retorno a la tierra, al origen, y la cremación, que simboliza transformación y purificación a través del fuego. En estos ritos ha estado siempre imbricado lo que hoy llamamos arte: objetos rituales, arquitectura funeraria, ornamentación y trajes ceremoniales, así como esculturas, retratos funerarios

³¹ "Ahora hay bastante oportunismo en el arte porque siempre hay un negocio detrás". Conversación con Juan Antonio Roda. La Revista de *El Espectador*, Bogotá, 6 de enero de 2002.

³² Jaramillo, Carmen María. "Verónica". Bogotá: Galería Alonso Garcés, 2003.

³³ Ibid.

2004

Se retira del Museo Nacional de Colombia después de 14 años de gestión como curadora de las colecciones de arte e historia de esta institución.

Exposición individual:

"La imagen instantánea I". Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá.

Exposición colectiva:

"Inverted utopias". The Museum of Fine Arts, Houston.

"Arte sobre arte". Sala de arte Suramericana, Medellín.

de su referente italiano, han sido sacrificados. O simplemente, no. El título de la serie puede ser leído por fuera de los códigos de la historia del arte eurocéntrico, y entonces ya en un contexto popular y novelesco -dictado por esos hermosos colores cálidos y por el encuadre en close-up que evita todo rastro de sangre, en esos formatos cuadrados como de televisor- ese hombre pasa de víctima a victimario mientras la mujer suplica tratando de evitar su partida. En cualquiera de los dos casos el hombre parece ya ausente. Como que ya se ha ido. Y en cualquiera de los dos casos la mujer ha perdido el control, por amor".³⁴

Le es otorgado el Premio Vida y Obra por el Ministerio de Cultura de Colombia.

Exposiciones individuales:

"Donde la misma claridad es sombra".

Alonso Garcés Galería, Bogotá.

"Vistahermosa". Galería de La Oficina, Medellín.

2005

Exposición colectiva:

"Del taller al coleccionista". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

"Arte en canvas". Alonso Garcés Galería, Bogotá.

"Dibujo". Galería 106, Bogotá.

"Otras miradas / Other glances". Exposición itinerante. Ministerio de relaciones exteriores, Bogotá.



Izq.
Giotto. Lamento sobre Cristo muerto. fresco. 1305- 1306.
Capilla Scrovegni, Padua

Der.
Beatriz González. Quinta Piedad. 2005. Óleo sobre tela.
Colección particular

Entre tanto, la imagen recurrente de dos hombres que cargan cuerpos humanos sin vida en bolsas plásticas, telas o costales sostenidos por un palo, se hará cada vez más frecuente y será la imagen icónica, que en nueve variaciones, cubra las fosas de los columbarios -ya en desuso- de un cementerio en Bogotá.

2006

La artista recuerda cómo en un viaje a Italia, frente a una escena religiosa pintada por el Giotto, Urbano, su esposo, le comenta cómo la imagen de la madre que postrada llora a Cristo se asemeja a la de un águila.

Más adelante comienza a trabajar su serie de madres dolientes llorando sin consuelo sobre cuerpos ya sin vida.

"Así, en una docena de pinturas, González nos presenta un número igual de mujeres aferrándose con 'animalidad' a esos hombres que según parece y siguiendo la pista



Siluetas de la obra Cargueros no. 3. 2006

2007

Yolanda Izquierdo, líder de los desplazados en Córdoba, es asesinada por paramilitares.



Yolanda Izquierdo, asesinada en enero de 2007. Reclamaba tierras de desplazados.

2008

Beatriz González habla sobre la muestra Ondas de Rancho Grande:

"El tema es la historia de Yolanda Izquierdo, una líder campesina de 43 años, que fue asesinada a las dos de la tarde del 31 de enero de 2007. Yolanda vivía en el lote 2 de Rancho Grande, un barrio popular de Montería. En los últimos meses lideró la restitución de

miles de hectáreas de la finca Las Tangas para 863 familias. también colaboraba con organizaciones de familiares desaparecidos. Una orden de los de arriba despojó a los campesinos de las tierras que les fueron otorgadas en una supuesta reforma agraria planeada en 1991 por la cúpula del paramilitarismo. Ondas de Rancho Grande es un proyecto de estrategia de memoria. Los procesos de duelo entre ellos, los ritos y las notas periodísticas irradian ondas como si se tratara de una historia circular. La imagen que se utilizó para esta obra es la fotografía que tomó Alvaro Sierra en la que Yolanda muestra orgullosa los planos de la tierra prometida que piensa recuperar³⁵.

La Tate Gallery de Londres adquiere *La última mesa* (1970).

Exposición individual:
"Ondas de Rancho Grande". Galería Sextante, Bogotá.

Exposición colectiva:
"Transmisiones. XLI Salón nacional de Artistas". Bogotá, 2008
"Ondas de Rancho Grande". 41 Salón Nacional de Artistas, Bogotá.

2009

"Hace rato los artistas estamos trabajando el tema de la memoria. La memoria no es compromiso. La memoria es ética. El estado de los columbarios era deplorable. Al parecer no había ninguna voluntad del distrito para conservarlo. Existía una población que deambulaba por el espacio: los hombres, los gatos, las palomas, las culebras. Había sesiones de brujería, se ahorcaban palomas en sesiones diabólicas. Se cocinaba. Era una tierra de nadie. Se estaba cumpliendo lo que afirmó Andreas Huyssen en días pasados: "los derechos de la memoria pueden ser manipulados para olvidar", "la memoria está amenazada".

Cuando los columbarios tenían la función de depositarios de restos humanos, los deudos los visitaban y hacían una ceremonia que trascendía el tiempo y el espacio: colocaban arreglos florales, elevaban oraciones, mencionaban nombres en voz alta, limpiaban las lápidas con agua. Sin los restos humanos se encontraban relevados de su misión, vacíos, sin ceremonias, ni visitantes. Sin embargo existía el aura de miles de personas que habían reposado allí.

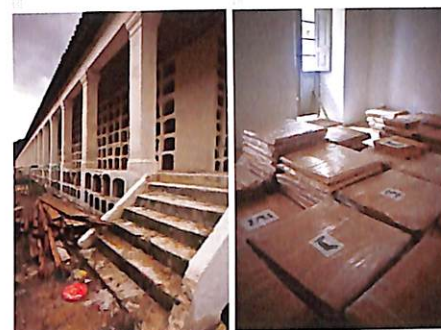
Una noche, al pasar delante de los columbarios abandonados y arruinados se me vinieron a la mente unas pequeñas lápidas en mármol que pinté con el tema de los cargueiros en 2006 y una tela de 12 metros de largo por 40 cms. de ancho en la que aparecía un recorrido de pares de personas transportando cadáveres. Y pensé ¿por qué no convertir cada figura de esas en una inscripción que se repita innumerables veces sobre las lápidas para que actúe a manera de epitafio?. Mi intención inicial era recuperar el aura y sellarla con una lápida, con un trabajo artístico.

Los columbarios del Cementerio Central de Bogotá me hicieron reflexionar sobre la mirada al acontecer nacional.

La obra que yo propuse está inspirada en la naturaleza efímera de los medios de comunicación. Ellos son testigos de primera mano de los acontecimientos que ha vivido el país en los últimos cincuenta. ¿Qué hace que sus testimonios tan importantes no perduren y no se fijen en la memoria?. Es posible que sea la falta de repetición, de insistencia. Es posible que sea la inmediatez de los medios lo que impide crear íconos. La obra de arte pone una pausa. Iconiza³⁶.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York adquiere la obra *Canción de cuna* (1970).

Exposición individual:
"Carta Furtiva". Alonso Garcés Galería, Bogotá.



1 Una porción de la tela de 12 metros de ancho
fotografía: Juan Camilo Segura

2 Boceto de Vistahermosa, 2006 Carboncillo sobre lienzo.
Colección particular, Bogotá

3 Proceso de limpieza de los columbarios del Cementerio Central
Bogotá Foto: L.J

4 Depósito de las lapidas en una casa en el centro de Bogotá
Foto: L.J

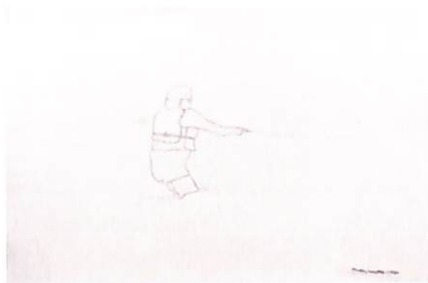
5 Vista general del columbario oriental después del montaje
de las lapidas Foto: L.J

2010

Quince de sus dibujos de la serie sobre Turbay son adquiridos por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA.

El documentalista Diego García Moreno, realiza *Por qué llora si ya reí*, película que documenta el proceso de elaboración de la obra *Auras Anónimas* en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, estableciendo un paralelo con la vida de la artista y su larga relación con la muerte.

Exposición individual:
"Sin Fin". Alonso Garcés Galería, Bogotá.



Turbay esquiando. 1980. lapiz sobre papel.
Museum of Modern Art, NY.

2011

Exposición individual:
"Beatriz González: la comedia y la tragedia. Retrospectiva 1948 - 2010". Museo de Arte Moderno, Medellín.

Exposición colectiva:
"I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing." Galerías de dibujo Paul J. Sachs. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Dentro del programa de intercambios institucionales, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires - Fundación Constantini y el Museo de Bellas Artes de Houston MFAH comparten sus colecciones, poniendo a viajar más de 14 piezas representativas del panorama del arte moderno y contemporáneo en Latinoamérica. Dentro de este intercambio, el MFAH presta la obra *Gratia Plena* para ser exhibida en las salas del museo en Buenos Aires.



Obras de Beatriz González en la exposición "I Am Still Alive", Museo de Arte Moderno, Nueva York.



1938

She was born in the City of Bucaramanga, State of Santander. Daughter of Valentín González Rangel and Clementina Aranda Mantilla. She has two older siblings: Jorge and Lucila.

1948

"I was born in a house close to the Antonia Santos Park, where there was no statue of the Independence heroine but one of the former conservative President José Vicente Concha. Somewhere around there are some of today's colors: the tile in my house, burgundy and white, the worn out tile of the Park, a neighbouring tower, orange, the Governor's Office painted in yellow. In my house there were European villeums, near a meter twenty in height, they seemed so long. There were geese, spruce forests, and arch bridges in them."

"I studied elementary and high school at the Franciscan Nuns School (Colegio de las Franciscanas) of Bucaramanga. They were Swiss and German Nuns. They found out that I could draw so I was assigned to do posters of Chemical elements, summary charts and the vitamins table... on the contrary my sister Lucila who was the actress at the school's cultural plays and I envied her"

1956

She travels to Europe for the first time. Later on in the same year she arrives to Bogotá to study architecture at the Universidad Nacional de Colombia, where she remains for two years, and then she takes her definitive road to art.

"I knew after two years that my career was not in architecture. Math and drawing were ok, but i didn't like the masonry."

1958

She returns to Bucaramanga and decorates store windows and scenographies

for fashion shows, her time at the architecture school, certain early interest for the advertising world and an undoubted artistic talent, latent since childhood, gave her enough tools to undertake these tasks.

1959

She returns to Bogotá and enters to the Facultad de Artes de la Universidad de Los Andes (School of Arts). Since this year the young student has the possibility to learn from the Argentinian historian and art critic Marta Traba and the Spanish painter Juan Antonio Roda who teach at the University.

1960

During the second year at the university the President of the School Mr. Ramón de Zubiría, gives them a small house in the campus to be used as a studio:

"They gave us one inside the university, this was fundamental; because what we did not do in class we would do it there. I would draw profiles, the faces of who surrounded me; although I thought they were originals they resulted in copies from Picasso. Because my largest influence were two art books: Picasso de Sabartés and a beautiful Degas; I had them since my school days. In the last years of high school I liked to show off being very snob: to have a book of Picasso, one of Degas, to read León de Greiff... then at the university I could not keep that attitude; by realizing my shortcomings I drew closer to humility. [...] By having this studio, the university began taking us seriously; there we created in a different manner from the classroom, we discussed, researched, Marta Traba and the other professors came over and would criticize our paintings, including rich students who would buy our monotypes at ten pesos."

1962

During her last year at the university, she is searching for her own personal language; as many young artists few things convince her and she says she feels sad. She remembers how in her early days she curiously observed the images her mother had framed on the walls of her home in Bucaramanga: stamps from the universal art. Consistent with this curiosity, in her young years she will resource to then to study the great masters of the art; parting from the detailed observation of Velásquez's work *La Rendición de Breda* (Breda's Submission) –also known as the Spears– Beatriz González begins to work with the idea of the fragmentation and intervention on an already existing image, assuming then as a creative alternative the re-creation of a painting. At this same time, the strong influence her professor Juan Antonio Roda exerted on her is confirmed when her brush stroke relaxes and begins to feel the planes and sharing color zones, formal background of her coming work. The convergence of all these factors led her to find her first road in painting.

In December 1962 she graduates from the University Los Andes with the degree of Master in Fine Art. Her final paper is a theoretic research on the work of a 17th Century Dutch artist discovered in 19th Century: Vermeer de Delft, another great artist of the universal art history for whom she would feel predilection.

"My graduation paper was on Vermeer de Delft and after reading all the monographs I could get a hold of in the country –eight in total– and study the opinions of the most authorized critics, I considered impossible to substract myself from this painter's influence, of his great composition balance, of the poetry and the music of his work...."

Her first collective exhibit is at the So-

ciudad Económica de Amigos del País (Economic Society of the Country's Friends) along with her university female colleagues, Camila Loboguerrero and Gloria Martínez.

After her graduation she returns to Bucaramanga.

Collective Exhibit:

Sociedad Económica de Amigos del País, Bogotá.

1963

That critical moment is determined and legitimized with the creation of the *Encajeras* (Fittings), a series of fifteen paintings with multiple variations of the original work, *La Encajera* (Fittings) by Vermeer.

The North American artistic currents, specially the Abstract Expressionism and the Pop Art, besides other secondary tendencies (such as the movie art and the optic), are the object of study by local artists. However, it will be easier to find in Beatriz González's work elements, compositive as well as color or brush strokes proper from the 18th Century than the work of abstract expressionism group.

Marta Traba would clearly state it: "her origin derived more from the Delft than from New York".

In a letter to her future husband Urbano Ripoll, Beatriz reflects over her painting and on the unconformity she is in at times in this constant search for her own pictoric language:

Bucaramanga, February 27, 1963

[...] I have painted a lot but some of the solutions of the last three paintings do not satisfy me. I consider there is too much color and the figure does not take over the space gracefully:

This was the centaur *Encajera* but now it has no centaur although it is the best solution.

A bust in honor to the Encajera. It has a too strong yellow. It is a funny idea.

The Encajera awarded by the French. Definitively there is no space occupation; it is poorly composed or better yet academically composed. The color, truly strong, each color in itself is beautiful and I don't know which one to sacrifice.

This is the old Japanese Encajera; it is a larger painting, it is now horizontal and totally different because she is decorated with jewelry like Theodosius wife in the Byzantine mosaics.

Yesterday I got a letter from Marta Traba telling me that my exhibit is programmed with three other Colombian painters and the rest international. The Colombians are: Botero, Obregón (retrospective), Wiedemann and myself. This news has me flushed and I see my painting poor, miserable and I think it is too generous from Marta. She wants me to send the date. I will tell her to choose any date in May. Today I will review the paintings which I have not seen in a while and I will be working a lot more since the certainty of the exhibit and my very poor technique I am scared to death. I can say that I am a reluctant painter. First [...] you take my painting seriously and now Marta believes the same.

Bucaramanga, April 3, 1963

[...] I have worked quite a bit this week although with all kind of worries. ¿Until when should I do the Velázquez and Vermeer versions? How long can I support the figure and for what is an abstract painter? I only want for my painting to have Vermeer's character or his emotion but it seems I can not get out from the neutrality which so wisely Marta Traba attributes me.

1964

She presents her first exhibit thanks to a new program promoted by the Museo de Arte Moderno de Bogotá. Said program is for the promotion of new art talents in the country. Beatriz González would be the first artista to present her work, 15 paintings from *Las Encajeras*' series.

Art critic Walter Engel would say the following regarding the new artists' generations who had such admiration for the great masters of universal painting and would modify their work in diverse versions:

"Two of the most talented Colombian young painters, both graduates from the Universidad de Los Andes and in the process of being assistant professors, are obsessed by two past genius, they continue working over them, in their research and in their art and have not get achieved liberation: [...] and Beatriz González of Vermeer. Both assume honest attitudes, very responsible, very respectable.

[...]. Beatriz González is now more independant from Vermeer, to the point that she should look for a different reference point from the "Encajera" for her paintings. It could be any motive surrounding her, except another painter's work. The two young female painters, both undoubtly talented, should make an effort and even force themselves to slowly avoid the foreign vision in order to begin developing and cultivating their personnal and own. [...] "It is difficult to know well the great masters", said Vlaminck; "but much more difficult to forget them".

The same year she receives a mention in the Primer Salón Intercol for young painters. On the other hand, thanks to her participation in the Salón Nacional de Pintoras de Cali, the artista receives the second prize with the *Encajera foto inversée*. Fanny Mikey, who at this time presided the festival, would an-

nounce the prize with this telegram:

She marries the architect Urbano Ripoll.

Individual exhibit:

"Encajeras". Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Collective exhibits:

"Primer salón de pintura y escultura" and "Primer salón de pintoras". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

"Salón Intercol de pintura joven". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

"XVI Salón Nacional de Artistas Colombianos". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

1965

"After the Vermeerians I had a horrible moment when I thought I was becoming abstract, so I decided to begin working with girls' figures. At the beginning they were drawings mixed with a marked influence of Botero of 1964 with my recent love with pastels (my sister had brought me a three layers big box of pastels from Europe which I enjoyed very much). The bodies as well as the pastel treatment were very Botero, but the faces I got from some photos of Lyndon B. Johnson and Richard Nixon published in Life magazine. So I decided to take my own photographs.

At my nephew's First Communion I photographed a Turkish girl in an embellished velvet dress who was sitting in a metal chair. It was a great moment: I was taking the photo, choosing the model, and not cutting images from the newspapers."

However, after the *Encajeras*, the Vermeerians, the girls, the artist is unhappy; she sees herself in a dead spot; each painted image seems in extreme formal.

She opens the newspaper and

finds a photograph. The photo responds then to a series of formal questions and opens a new road: this photo is a couple in love announcing their relatives: "We'll leave forever":

"He was a gardener with mystic delirium, he convinced his fiancée, a home maid, that the World was only sin, that the best way to save themselves was dying. They went to photographer to have their picture taken. The business' owner, ignorant of their intentions thought they were a couple of lovers and placed a flower bouquet in her hands. They paid the postage for several copies to send to their families and marched on the north road to the recent inaugurated Sisga dam, and from there -as the paper said- they jumped into the icy waters".

In an interview with Marta Traba the artist, for the TV program called Third World, Beatriz González says:

"[it is] really a story filled with poetry, but it was not the story, nor the theme, nor the anecdotes what excited me, it was the photograph: the images appear flat, almost with no shadows. The space is given by the small deformities and displacement of the features. These images adapt and corroborate the idea I was developing in painting at the time; the one that the space can be achieved with flat and cut figures. On the faces I used the grey from the photograph and the discontinued lines proper of this type of photography. The flat colors emanating from the figures also appear. The grace and sense of humor are already virtues proper to the painting; if I got something from the theme in itself, it was to treat it with maximum simplicity."

The Suicides become then one of the first pictorial work resolving inconformities that the young artist has in front of her own language and the search of the same: it is this drowned couple, by chance, the situation marking not only the beginning of a successful career but

the beginning of a constant search for originality.

The piece is rejected by the admission jury of the XVII Salón de Nacional de Artistas to which Beatriz González presents the piece; the decision is reconsidered. The painting is included in the sample and is awarded the second special prize by the jury.

Individual exhibit:

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Collective exhibits:

"Colección permanente". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

"XVII Salón Nacional de Artistas Colombianos". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

1966

She travels to Rotterdam, Holland, and takes an engraving course at the Van Beeldende Kunsten Academy.

Collective exhibits:

Galería de arte Ervico, Medellín.

"VII Salón de pintura y escultura", Museo de Arte Moderno la Tertulia, Cali.

"XIX Salón Nacional de Artistas Colombianos", Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

1967

She returns to Colombia.

She returns to Bogotá and moves into an apartment downtown. The walls in her studio begin filling up with tabloid photographs and the social page of national newspapers, specially from Vanguardia Liberal (Bucaramanga), El Tiempo (in particular from graphic reporter Carlos Caicedo), photographs as she says "they are the social and antisocial pages". From these images Beatriz González begins a very prolific drawing work using as an alternative technique the posterior copies

in photogravure, working parchment paper as an initial griddle or matrix from which she makes copies she sometimes colors with tempera or color markers. This type of work divided among an original and several copies (that in some cases it is considered more as a technique of multiple originals) is the fundamental inheritance of her study in Holland on engraving techniques.

"[...] at my return, I received a gift from a family friend: in my absence he had cut out the photographs of Vanguardia Liberal of Bucaramanga tabloid. The poor impression was one of the characteristics of this newspaper. The themes were not very poetic and provoked non pictorial reflections: in one of these photographs appears a woman lying on the floor, next to a mattress lined in cretonne. This fabric printed with flowers and strong colors was very popular. Her breast were scratched -maybe in modesty- and pointed with a clumsy arrow to the neck's injury. The loneliness of dead figures, lying in puddles or empty rooms, called my attention."

In the mean time, the artist participates in the 19 version of the Salón Nacional de Artistas and receives the second prize -consisting in 10,000 Colombian pesos of the period- for her work *Apuntes para la Historia Extensa Tomo II* (Notes for the Extense History Tome II).

It is the first work the artist does on metal surfaces painted with industrial enamel. This case consists in two medallions presenting independence heroes Simón Bolívar and Francisco de Paula Santander. There is immediate controversy. According to artist Gonzalo Ariza the el salon is an event 'of the inner circle for the inner circle', and in the artist's work there is nothing interesting determining in the mean time that it is 'not artistic'. Someone with a pseudonym of *Aurita en Columna Libre* writes that

"the first one was the spitting image of a fan acute hepatitis attack. All the range of yellowy greens wandered among the brush strokes. Next to him another oldy shitty- bloody with a devastating stroke attack. The composition could be called: "before and after Scott's emulsion".

On the other hand, for journalist and member of the Royal Academy of History Arturo Abella, the work is just plain plagiarism:

"I am not a technician in the subject and I said it because I saw it. I believe Beatriz González copied maestro Figueroa or maybe she did it on purpose. If it is a joke, it should have been stated to know what to expect."

The artista answers:

"The difference between Figueroa painting and the medallion is the same existing between the Monalisa and Botero's Monalisa; they are versions".

Individual exhibit:

"Beatriz González". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Collective exhibits:

"Bienal iberoamericana de Coltejer", Medellín.

"Pintura, escultura y tapicería de Colombia", Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

"Los que son". Galería Marta Traba, Bogotá.

Galería Ud., Bogotá.

"Primer Salón Austral y Colombiano de Grabado", VIII Festival de Arte de Cali.

1969

She is rejected to the XX Salón de Artistas Colombianos with the work "It is a copy".

She receives a prize at the Salón austral y colombiano de grabado, Cali.

1970

The constant source of inspiration for her work is the liking. She remembers as a child that her mother teaches her to look carefully and suspicion everything surrounding her in Bucaramanga, her home town. The cathedral colors, the tiles at her home and the stamps from the universal art history, all these elements flow into a special way of seeing the popular and the public. She is an artist from the province enriched by color and popular sharpness as well as the most varied sources of European art.

The artist continues exploring the possibilities offered by the brass and synthetic enamel. One day she finds that one of her paintings adjusts perfectly to the frame of a metal bed:

"There [at "Los Mártires" neighbourhood] I saw a metal bed exhibited painted imitating wood. This bed was called radio-bed because it had a space at the top to place a radio; it also had another space covered with a corrugated glass, hammered, where there was a lamp. It was a curious object. I bought it without any precise idea. At my apartment I had just finished a painting on a metal sheet to hang on the wall with the Christ of Monserrate. So I asked myself "¿What do I do with the bed?" so I took the painting and place it on the head rest and at the feet and by sheer luck it fit perfectly. The painting measured 1.20 in width and the bed measured 1.20 in width. It was just chance, I had just invented Beatriz González's furniture. I still consider that moment magic".

It is not, although it seems to, a sculptural nor tridimensional work, the main interest is in the two dimensional surface in itself, only that in this case it is a surface framed by objects, that in the case of an artist's work establish relations in the frame- painting sense. Maybe due to her short education in architecture and window decorating or the creation

of backdrops the artist explores with ease this panorama.

While some like the path González has taken, others consider her work grotesque:

"Regarding the crib and the table, classified as "serious" work, we still do not understand the mess. First because the quality is horrible and the execution dreadful. And then because the "critic", described the theme as such, we don't see it in any place. Sentimentality is not in fashion, but then again, it never was. The maternal stamps, no matter how corny they are presented, they have a sublime background, whose main virtue is to be a function demanded by nature and glorified by love. In this case the artist failed from mean to mean. And regarding the "Meal", taken from Leonardo, the criticism towards the figurative is on the wrong track, choosing as target a genius from the Renaissance and of all times. The folded finger is freak. The truth is that the 19th Century is filled with academic authors, cold and with the least artistic contents, magnificent subjects for such enterprise. Regarding religion, no comments for respect".

She receives an award at the Commemorative Exposition of Icerex's 20 years, Bogotá.

Individual exhibit:

"Beatriz González, 1970". Galería Belarca, Bogotá.

Collective exhibits:

"II Bienal de arte Coltejer", Medellín.

"Salón de grabado". Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

"Arte erótico". Galería Belarca, Bogotá.

"Exposición panamericana de artes gráficas", Cali.

"Exposición conmemorativa de los 20 años de Icerex", Bogotá.

1971

A Shirley Temple ceramic figurine found at a toy market in downtown Bogota. It is, since then, one of the favorite objects of the artist, showing preference, among several things for the growing taste of popular imagination and color.

She is selected by the Colombian Institute of Culture (Instituto Colombiano de Cultura) to represent Colombia to the XI Bienal de Sao Paulo, Brasil.

She takes ten pieces of commercial enamel on metal sheets. However, although young spectators seem to love the furniture, the jury hates them and ignores them as if they were copies of universal art of little value and noisy colors.

In the sample catalog Marta Traba wrote the following:

"The most important of all of this it is for her to achieve a sense unity in her work, without leaving the regional, she is capable to transmit the regional as a living experience where human and esthetic conceptions are expressed extremely large and complex.

To present a work with sense when the international code applauds arbitrary, scandalous and empty pieces, it is a provocation. For provocation to part from a marginalized, duplicates the strength of that provocation.

[...] Beatriz González's work can reveal, to who wants to know, another interesting point: the stubbornness with which Colombian young art, in his/her best names, has despised the fashionable North American and European models and has continued with the painting, drawing, and sculpting decided to give them new meanings.

To this, exactly to this, is what a call in Colombia avant garde art opposing the antique and useless forms copying the minimum and the country, cybernetics and the piles of garbage, the black box

and the white box, techno and porno adoration".

This year the artista enters to the Museum of Modern Art of Bogota as exhibit guide.

Collective exhibits:

"XI Bienal de Sao Paulo", Brasil.

"Colombia 71". Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

"Muestra de arte colombiano". Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.

"Dibujos desconocidos de artistas conocidos". Biblioteca Nacional, Bogota.

"Dibujantes y grabadores colombianos". Biblioteca Luis Angel Arango, Bogota.

"Diez años de arte colombiano". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

1972

Individual exhibit:

"Heliograbados". Galería Ciudad Solar, Cali.

Collective exhibits:

"III Bienal de Arte Coltejer", Medellin.

"Colombia en las bienales". Biblioteca Nacional, Bogota.

"Primer salón de artistas". Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogota.

1973

This year she exhibits her furniture along with Luis Caballero in a sample organized by Gloria Zea for the Museo de Arte Moderno de Bogota.

"Days before the opening of her present exhibit, she was asked if she was going to live at the Museo de Arte Moderno. She took seven beds, two dressers, two stools, four night stands, a sewing box and a stroller her son would not let go thinking it was his".

To the question asked by Silvia Hiller (Silvia Galvis) in interview for newspaper Vanguardia Liberal the artista responds "¿Do you think there is a

parallel between your work and García Márquez's work?":

"I don't think so. He is very imaginative. Mine is rather harsh. We coincide in that both of us are observing Colombia. He at the Caribbean Sea coast and I in Santander and to the people surrounding me. He is writing literature that even if it results universal, at the end it is literature attached with the surrounding environment and although my work is also linked with my environment, the result is not the same. There is similarity in the attitude. But being mines more critics.

He is ornate, I am not. He adds things while I remove them. We coincide in making art tied to Colombia, no more."

Collective exhibits:

"Luis Caballero - Beatriz González". Museo de Arte Moderno, Bogota.

"32 artistas colombianos de hoy". Museo de Arte Moderno, Bogota.

"II Bienal de artes gráficas", Cali.

"Semana santandereana". Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogota.

1974

Individual exhibits:

"La oferta del siglo: obras maestras de la pintura universal". Galería Belarca, Bogota.

Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogota.

Galería Álvaro Barrios, Barranquilla

Collective exhibits:

"Arte colombiano de hoy". Fundación Eugenio Mendoza, Caracas.

"Grabadores colombianos". Museo de Arte Moderno, Bogota.

"Artistas contemporáneos colombianos". Museo de Arte Actual, Pereira.

"XXV Salón de artes visuales". Museo Nacional de Colombia, Bogota

"Commemoración de los 25 Salones Nacionales". Biblioteca Luis Angel Arango, Bogota.

1975

In commemoration of the 20 years of female vote, Adpostal launches an air mail stamp with the art piece "Doble retrato de Náyade" of 1970.

Individual exhibit:

"¡Vive la France!". Centro de Arte Actual, Pereira.

Collective exhibits:

"Paisaje 1900 -1975". Museo de Arte Moderno, Bogota.

"Grabadores latinoamericanos". Galería San Diego, Bogota.

1976

This is the closing of the furniture and cans stage, as she calls them, and begins experimenting on textile surfaces. The towels appear, the billiard table wools, the backdrops and the curtains. As well she changes the enamel on metal sheet technique for acrylic paint.

Individual exhibit:

"Un Inventario". Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Collective exhibits:

"Colombian figurative graphics". Museo de Arte de la Universidad de Texas in Austin.

"Al fin pintura". Galería Belarca, Bogota
"XXVI Salón de artes visuales". Museo Nacional de Colombia, Bogota.

1977

Collective exhibits:

"Álvaro Barrios - Beatriz González". Museo de Arte Moderno, Bogota.

"Pintura colombiana del siglo XX". Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

"La nueva gente del museo". Museo Nacional de Colombia, Bogota.

"I Bial de grabado de América". Mara-

caibo, Venezuela.

"Panorama artístico colombiano". Galería El Callejón, Bogota.

1978

She begins the School of Guides for the Museo de Arte Moderno.

She is chosen to represent the country at the XXVIII Bienal de Venecia. Beatriz comments about her participation:

"From the moment I was designated by the Instituto Colombiano de Cultura to participate at the XXVIII Bienal de Venecia, until my acceptance and the beginning of the work, I have met all kind of difficulties due to the subject chosen for the Bial.

I have never worked with an assigned theme, nor can I propose anything different but my work. I took the decision to participate with one of the backdrops I have been working on since 1975, because these pieces in some way have to do with nature through impressionism. It is a second hand relationship. I don't consider myself as a painter related to nature, despite the consolling phrase by Braque "¿And don't I belong to nature?".

One Sunday afternoon around five pm, my family, friends and I drove to Gautavita Lagoon. It is a place proper to take turists and it became totally gold in the midst of an impressive silence; only until someone said "¡What beauty!" I realized it was real and it was not a colored illustration. I don't know when or how I lost the notion of the direct experience. Now I don't have first impressions in front of nature's spectacles.

In oerder to get familiar with the Bial theme, I read a of how to draw nature, written at the end of last Century, with notes from Millet, Corot, Constable and other painters. I learned as Degas said, one has to place a wrinkled handkerchief in order to paint a cloud and as Corot said, one has to get up at

three am and since there is no agreement on how many hours are needed to make a study, according to nature. I was impressed more by Constable when he affirms that at the beginning of a draft drawing, according to the nature, the idea that you have never seen a painting is proposed.

I instead have been years placing Leonardo and Rafael on the mirrors of old furniture out of use and Braque in a cubist table with a rippled surface.

The backdrops came from a walk on the dusty Avenida Jiménez in Bogota. In the window of a shop I found next to bottles and guava paste a Salvat magazine with Manet's "Lunch on the grass" on the cover, ruined by the dirt and sun. It seemed like a backdrop or a circus tent painted with faded acrylics. This is not what arrives from the ever changing nature, so searched by the impressionists.

I have done nothing but look at European culture in a provincial way, through images in books, museum booklets and tourist guides. Nature in itself is nothing else, for me, that a big backdrop for this culture."

October. Regarding the other piece on fabric, 10 meters of Renoir, and the way how it will be distributed the artista responds:

"How was the idea of selling in small pieces your immense painted backdrops born? The idea came along as I painted my backdrops and people would ask me how they could acquire my work since I was working in such large sizes. I also asked myself where to sign my work so it was then I decided to sign on the top and on the bottom of the backdrop, like any fabric made at Coltejer or Fabricato. People understood that the untouchable characteristic of art needed to be removed. I am planning an exhibit in 20 years for people to bring the pieces of the backdrops and we can put it together

again!"

Individual exhibits:

"Diez metros de Renoir". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

Galería de la Oficina, Medellín.

"Beatriz González. Serigrafías". Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bucaramanga.

Collective exhibits:

"XXXVIII Bienal de Venecia". Venice, Italy.

"La nueva imagen de Bolívar". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

1979

Individual exhibits:

"Los telones de Beatriz González". Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá.

Collective exhibits:

"Bienal de grabado". Buenos Aires, Argentina.

"II Bienal de grabado". Tokyo, Japan.

"Bienal de grabado de San Juan", Puerto Rico.

"Feria Internacional de Arte Contemporáneo FIAC". Paris, France.

"Derechos humanos". Galería San Diego, Bogotá.

1980

"Immorality has to be reduced to its just proportions".

Julio César Turbay Ayala
President 1978 - 1982

Beatriz González refers to the moment when her work begins becoming political:

"My work was taking two roads: the one related with universal painting, in other words, the backdrops; the other one touched very lightly poli-

tics. When Mr. Turbay took office in 1978, I was working on those backdrops that I cut. Turbay was for us the Colombians, a subject of renown immorality, a politician of the worst type. At that moment I didn't think in the moral aspect, but instead in how nice it would be to be a court painter, like Goya or Velásquez. Turbay had hired a sensational photographer to take his picture all the time. I saw his photos and I began cutting out everything that appeared in the press. I have five albums of Mr. Turbay's period, instants of all he did. Turbay did such silly things, which coincided with all that pointed to my mother's critic sense of humor, but referred to the such corny acts by all the presidential family".

Individual exhibit:

"Televisión en colores". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

Collective exhibits:

"Panorama Benson and Hedges de la nueva pintura latinoamericana". Exposición itinerante por suramérica.

"II Bienal iberoamericana de arte". Distrito Federal, Mexico.

1981

Interior decorating is the first openly political work the artist does:

"...At Turbay's time I still had that interest for taste, for fun. Besides, I had no regard to sacrifice the Mona Lisa with my colors, laugh at one of Botticelli's Venus, or trespass the taboo art of universal culture. I began liking more our own images. The work on Turbay allowed me to decide between the two paths I had. But I realized exactly what my work meant when I arrived to Víctor Alfándari factory, where my curtain was going to be printed. I had visited many factories and no one had understood my idea. When I arrived to this one, he asked me to wait a minute, left and

came back with a letter. It was a sort of memorial by the society of Cúcuta repudiating Turbay because he had danced "el polvorete", because he had sipped champagne from his lover's shoe, because he had jumped in a pool with his tuxedo on. His behavior was grotesque. Mr. Alfándari said he would gladly print my curtain, and free of charge."

This same year the artist does the Mural para fábrica socialista (Mural for socialist factory), inspired in Guernica by Pablo Picasso. In 1977, during her stay in La Habana participating in the sample of Colombian painters from the 20th Century (Casa de las Américas), she began thinking in it. The artist said that this piece would close the period centered in the reminiscences of art history.

1981

Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá.

While in Spain the original Guernica is exhibited for the Barth centenal of the Spanish artist, Beatriz González showed

Individual exhibits:

"Mural para fábrica socialista". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

"Decoración de interiores". Galería Garcés Velásquez, Bogotá / Galería La Oficina, Medellín. / Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Collective exhibits:

"Women of the Americas. Emerging perspectives". Center of Interamerican Relations, New York.

"Gráfica colombiana contemporánea". Galerie Ruta Correa, Friburgo, Germany.

1982

My work is not political but historic. Historic painting died with Bolívar's portraiters. Many historic events hap-

pened without leaving a print.

Individual exhibits:

"Decoración de interiores". Galería Ate-
nea, Barranquilla.

"Viva Méjico". Galería Garcés Velásquez,
Bogotá;

Galería Múltiples, Bogotá.

1983

"[Plumario Colombiano] represents different Colombian former presidents "crowned" with feathers and in company of the Amazon Indian, who wears the same outfit. The irony shoots in many directions: the folklor of the political power (the presidents' cross dressing), their demagogy around ethnic cultural diversity (we are all Colombians), and the magic powers (like the Amazon Indian, the healing presidents offer the remedy for all your illnesses: another folkloric forgery)."

Up to this year she directs the Education Department of the Museo de Arte Moderno of Bogotá.

Individual exhibits:

"Identidad nacional". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

"Iconografía bolivariana". Museo de Arte Moderno, Medellín.

Collective exhibit:

Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

1984

Individual exhibit:

"Beatriz González. Retrospectiva 1962 - 1984". Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Collective exhibit s:

"Pintado en Colombia". Fundación Banco Exterior de Madrid, Spain.

"Cuatro contestatarios colombianos". Centro Colombo Americano, Bogotá.

"Concurso del aeropuerto José María Córdova", Medellín.

1985

In this period Beatriz González portraits in her drawings and paintings the dreadful hardness of power and the patent ignorance and irrationality of the military.

If previously the political subject had been presented clearly in her work (Turbay and the presidential family; the friends and followers with all their ridiculous behaviors), it is after the attack to the Palace of Justice in Bogotá that the artist vehemently assumes a definitive critical and committed position before an intimidating reality full of anxiety.

She begins her position as member of the advice council for fine arts at the Banco de la República, Bogotá.

Individual exhibit:

"Estampaciones y estampados". Fondo Cultural Cafetero, Bogotá.

Collective exhibits:

"Espíritus afines". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

"El grabado contemporáneo colombiano". Casa de Moneda del Banco de la República, travelling exhibit itinerante.

1986

Individual exhibit:

"Beatriz González y los medios". Círculo de Periodistas de Bogotá.

Collective exhibits:

"Arte sobre tela". Galería de La Oficina, Medellín.

Colombian contemporary art. London - Brussels.

"Artistas colombianos en la colección del Museo de Arte Moderno de Cali". Cámara de Comercio, Cali.

"Dibujar en cinco tiempos". Galería Siete Siete, Caracas.

"Grabadores colombianos". Galería Kloster, Friburgo, Germany.

"XXX Salón anual de artistas colombianos". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

1987

With no doubt the tone of the comments towards the government actions and the rulers has changed as this so called political decade advances. From ridiculous and frivolous rulers we move now to irresponsible rulers. From sometime political comic realities we move to atrocious, tragic realities.

"Regarding president Belisario matter it appeared when I realized that what happened at the Palace was responsibility of the government and artists had the duty to denounce it".

"Beatriz tells us that now she paints joined images while the Palace of Justice burned. Big paintings, where a group of people appear in all the formats, from the diminute to the gigantic. They are the contrasts from the great world theater and the National Thing. "The president is reading a speech and the military appear as three head guardian dogs at his sides".

Collective exhibits:

"Art of the fantastic latinamerica 1920 - 1987". Indianapolis Museum of Arts, Indianapolis; Queens Museum, New York.

"Tres dibujantes". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

"XXXI Salón anual de artistas colombianos". Antiguo aeropuerto Olaya Herrera, Medellín.

1988

On the occasion of the launching of the first monography book on Beatriz González's work, the artist Luis Caballero, old study classmate at the university Los Andes and her friend since those

days, wrote the following in a letter to Beatriz from Paris where he had lived since long ago:

Beatriz:

I am asked to write something about you. Better yet, on your work. I don't know what to say. My vision is that of a painter with fixed ideas and with fixed images.

¿What image do I have of you? ¿How to spell the merits I can see in your work and in your artist personality? (In your case both things exist, which rarely happens). I could talk of the pure plastic values of your painting; or of the intellectual values; or of the moral values (¿why not?) what your work has and what you represent. (What you represent maybe for the value your work has). And when I talk of the value I think not only in the quality but also in the courage and integrity. I could talk of the positive influence your work has had on the young Colombian painters work opposed to the influence of others that, good or bad, in good or bad faith, have had a catastrophic influence.

One could write plenty. But what for if what remains is the final emotion before your work? I would not know how Beatriz to explain and to analyze the emotion I feel in front of your work. It has many reading levels, and that, precisely, I think is the most interesting. Contemporary art despite its great sophistication has become too simple: painting is only painting, the idea only an idea, the form only form. Not in your case. The reading is plenty and not only in your work in general but in each particular piece.

I think for example in the purely plastic and pictorial interest of your work which is what I most appreciate as a painter, and for example I could not explain the enormous refinement of your color (even in the most absurd harmo-

ny), or your drawing (within the most sophisticated clumsiness), or the matter, or the composition, or the technique. No, that cannot be explained. Painting must be SEEN. Perhaps painting also teaches us to see. You have taught us to SEE, living esthetic category to forms, colors, images that in Colombia we always considered corny, vulgar and anti-esthetic. You knew how to appropriate that entire world and knew how to show it to us and how to make us appreciate it. That is what I think; but this is not the analysis of your work but of my feelings towards it.

Your paintings, your furniture, your objects, and your drawings I can appreciate and enjoy them. I can find, as I said, many different flavors going from the pure visual pleasure to the sociological analysis, passing through humor and social critic and so many other things. I also see in your work something I consider very important and I think, proper to Latin American art: the idea of the "grotesque". Don't be offended; I know the word is not nice. But think that throughout our art history there has always been a grotesque and refined way to see western art. I think about Durero's rhinoceros "interpreted" in the paintings of the house in Tunja; and in the proliferation of "grotesque" forms of the baroque altars; in the "grotesque" figures and forms of Botero; and lastly, your "grotesque" way of seeing us and seeing western art".

Individual exhibit:

"Beatriz González. Pinturas y dibujos". Galería Garcés Velásquez, Bogotá.

1989

At the beginning of her career, Beatriz González uses tabloide photographs and the judicial pages to arrive to the drawings and heliogravures: each photograph

determines one piece. By the middle of the 80s the artist begins to link different photographs and even old images of paintings already made to join them into one single scene. It is, then, a sort of collage making a whole more elaborate and helps to construct definitively more intricate narratives:

"A raid is a camouflaged apocalypse. A house fell because the paramilitaries arrived, they made all kind of damages and killed a lot of people, however, that event is very difficult and it is very boring to paint. It is impossible to choose one single photo and say: this one contains the entire story. Then I take some data, the most tragic ones of the event: the fall of the house for example, and the sun above illuminating the scene. I add figures from different photos such as the soldier. In the bottom part I place old Catalino, the same one I painted first in 1966 and then again in 1985 on a piece of fabric with printed deers. Now I don't only paint Catalino, but also the deer of that fabric. I put together old Catalino and the hanged person, a character from Bucaramanga which I also used years back. I place the deer in the empty spaces and these change the color of the painting, they complete the sense of death maybe because the deer's figure is a symbol of death and one doesn't know. What I am searching for is something I call the click."

Individual exhibit:

"Pinturas y dibujos de Beatriz González". Festival Internacional de Arte, Cámara de Comercio de Cali.

Collective exhibits:

"Pinturas y dibujos". Cámara de Comercio de Cali; Galería de La Oficina, Medellín.

"Painting degree zero". Galería Terne, New York.

1990

"The photograph collection has changed, and I am also interested in certain activities. For example, regarding the slaughter in Segovia there was a large photograph coverage and there is an image where they are entering a casket and there is a person walking along very anguished, like looking for more caskets, a soldier is standing leaning on the wall, totally calm with a smile looking at the person walking by. I am not going to paint this, but I do want to paint the sensation this picture gives me, that contrast, that irony... I see the photo and I find a mystery... the situation a person is doomed into in front of death, in face of the irrational game present there."

And regarding the appearance of great sport palyers such as cyclist Lucho Herrera or soccer player René Higuita the following would be said:

"Lucho Herrera is not something by chance. It is the paradox the country lives. And she as an artist has found in the cyclist from the town of Fusagasuga the other face of Colombians. The national who shudders with the killings in Magdalena Medio, but in midst of holes and blood explodes in happiness with the triumphs of these farmers in Europe".

She assumes as curator of the art and history collections at the Museo Nacional de Colombia.

She recives an extraordinary mention in the XXXIII Salón Nacional de Artistas as recognition for her work in art in the country.

Individual exhibits:

"Beatriz González. Una década: 1980 - 1990". Museo de Arte de la Universidad Nacional.

"Beatriz González". Galería Garcés Velásquez, Bogota.

"Beatriz González". Galería Jenny Vilá, Cali.

Collective exhibits:

"Arte y religión". Galería Diners, Bogota.

"Artistas santandereanos de las década de 1960". Banco de la República y Museo de Arte Moderno, Bucaramanga.

"XXXIII Salón Nacional de Artistas". Corferias, Bogota.

1991**Collective exhibits:**

"Dibujantes latinoamericanos de hoy". Museo de Arte de San Diego, California.

"Reencuentro: Juan Antonio Roda, Beatriz González, Luis Caballero, Lorenzo Jaramillo". Galería Garcés Velásquez, Bogota.

"Painting". United Nations, New York.

1992

"In Anti America, she compares two visions: one, an Indian oarsman, atemporal, placid and tropical. The second, cadavers of drowned men evoking the assassinations that mourn Colombian fields, cities and rivers. Between two waters. The reference to the V Centennial can not be discarded".

Individual exhibit:

"1/500. Dibujo, pintura, serigrafías". Galería Garcés Velásquez, Bogota.

Collective exhibits:

"América, la novia del sol". Museo de Bellas Artes, Ambers. Belgium.

1993**Collective exhibits:**

"The feeling of space. Colombian sculpture I". Colombian center, New York.

"Por humor al arte". Biblioteca Luis Angel Arango, Bogota.

1994

The Museo de Bellas Artes of Caracas holds a retrospective exhibit of her work. Regarding this exhibit, Carolina Ponce de

León writes in *El Espectador* and gathers in a few sentences the production comprehended between 1964 and 1993:

"From a certain point of view, Beatriz González's work has been a reconciliation process of opposites. Cult art vs. popular art; European models vs. Province versions; identity vs. universality".

Collective exhibit:

"XXXVI Salón Nacional de Artistas". Corferias, Bogota"

1995**Individual exhibits:**

"El color de la muerte". Sala de arte Suramericana de Seguros, Medellín.

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali La Tertulia, Galería Garcés Velásquez, Bogota.

Collective exhibits:

"XI muestra de grabado ciudad de Curitiba". Curitiba, Brasil.

"I Bienal de Kwangju". Kwangju, Korea.

"Arts, Politics, Religion. Contemporary artists from Colombia". Warwick Arts Centre, Warwick, England.

"Latinamerican Women Artists. 1915 - 1995". Milwaukee Art Museum, Milwaukee; Phoenix Art Museum, Arizona; Denver Art Museum y Museo de las Américas, Colorado, United States.

"Platos de artistas". Galería Garcés Velásquez, Bogota.

"La mirada cómplice. Ocho artistas colombianos". Quinta Galería, Bogota.

1996

"Her most recent paintings are a series of thirty oils and drawings called *Las madres de Las Delicias*. These paintings are another clear example of the paradox between individual experience and historic experience. The series is based on the photographic display of the mothers of

60 soldiers kidnapped from the military base "Las Delicias", and held captive for 288 days by the guerrilla group FARC. These paintings are suffering mothers, they are a sort of contemporary Pietás and they extend farther than the registration of given events: they become visual entities at the same time as specific, archetypal and personal".

Individual exhibit:

"Treinta años en la obra de gráfica de Beatriz González". Exposición itinerante, Banco de La República.

Collective exhibit:

"Realismo mágico. Arte figurativo de los años 90". Galerie Théoremes, Brussels, Belgium.

"Arte, Politics, Religion. Contemporary Artists from Colombia". Barbican Centre, London; Galerie Theoreme, Brussels; Melina Mercury Cultural Center, Atenas; Universidad de Essex, England. "Premios nacionales Uniandinos". Galería Espacio Alterno, Bogota.

1997

Individual exhibit:

"Beatriz González. Las Delicias". Galería Garcés Velásquez, Bogota.

Collective exhibit:

"Re-aligning vision. Alternative Currents in South American Drawing". Museo del Barrio, New York; Arkansas Art Center, Little Rock; Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas, United States.

"Arte contemporáneo colombiano en el Museo de arte Moderno La Tertulia". Jerusalem International Convention Center, Jerusalem, Tel Aviv, Israel.

"Arco 97". Madrid, Spain.

"Recreaciones". Centro Colombo Americano, Bogota.

1998

"It is the heavenly of these visions of the

other one', the most stereotyped, the one González choses as formal vocabulary in order to embody her own ghosts and traumas: the saturated planes, the composition with multiple figures (of savage nobles) and the Gauguin's ambiguous spaces. The superposition of colored exotics, that is the date to the original post-impressionist and what is expected also from an artist from the land of 'magic realism', she rarefies and dramatizes to a conceptual level what she is painting: dead persons, army members, coffins, women crying, the artist herself crying".

Individual exhibit:

"Qué honor estar con usted en este momento histórico. Obras 1965-1997". Exposición retrospectiva en el Museo del Barrio, New York.

Collective exhibit:

"Cinco Continentes y una Ciudad". Museo de la Ciudad, Distrito Federal, Mexico.

1999

Collective exhibit s:

"De las vanguardias al fin del milenio". Caixa general de depósitos, Lisbon, Portugal.

"Status Quo". Galería Valenzuela y Klenner, Bogota.

2000

She is awarded the title Honoris Causa of Maestra in Fine Arts by the University of Antioquia.

Individual exhibits:

"Beatriz González". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

"Dolores". Galería de La Oficina, Medellín; Museo de Arte Moderno, Bucaramanga; Museo de Arte Moderno, Barranquilla.

Collectiveexhibits:

"Heterotopías: medio siglo sin lugar". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain.

"Sobre la muerte". Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

"Mes de Colombia". Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

"Colombia, una mirada política". Banco de la República, travelling exhibit.

"Voices from our communities". Museo del Barrio, New York.

2001

She exhibits the work Dolores, based on images of North American indigenous murdered by the guerrilla at the south end of Colombia. She states a clear ethic position in front of anonymous victims of the armed conflict in the country, in a special manner towards peasants and ethnic minorities, towards mothers that cry, towards the mourners embracing cadavers and coffins.

Individual exhibit:

"Dolores. Obra reciente". Fondo Cultural Cafetero, Bogota.

Collective exhibits:

"Últimas décadas del arte colombiano, miradas desde la colección del museo". Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogota.

"Maestros colombianos del siglo XX". Galería El Museo, Bogota.

2002

"I have been working on the death subject for a long time, and see the people becoming very impressed when they approach those paintings, for example when I painted the series Las Delicias, people would cover their eyes, crying. I didn't do it jokingly; I wanted it to be sincere, for that crying gesture which is so similar to the one of laughing was sincere. It was very difficult to achieve drama in the series, but with painting

lessons I received from you [Juan Antonio Roda] and sincerely, I achieved it".

Individual exhibit:

"Papel de coladura". Galería Sextante, Bogotá.

2003

"Life and death have constituted great mysteries for the most diverse cultures. Due to this, through time, the different cultures have created rituals and ceremonies allowing them to face in a collective manner, that transit to the unknown. The most common practice has been the burial, the return to the land, to the origin, and cremation, which symbolizes transformation and purification through fire. In this rituals, closely tied to it has been what we call art: ritual objects, funeral architecture, ornamentation and ceremonial dressing, as well as sculptures, funeral portraits and painting alluding to death in the sacred context. In this exhibit, Beatriz González seems to do an offering to the victims of groups armed in conflict, through silent images and portraits that could very well be called funeral. Some of the pieces come from photographic search in newspapers that reproduce horrifying mages where death is not mediated by any ritual allowing honoring the ones who dies in a shameful manner. They are Goya's visions registering the transport of cadavers –many of them wrapped in black plastic-, hanging from feet and hands in wood beams, whose ends rest over shoulders of the persons in charge of moving them."

"In her designation she creates a circular relation: she looks to the past, or re-signifies the present, and projects it to the future with the idea of her death".

She receives from the Industrial University of Santander the order Julio Álvarez Cerón.

Individual exhibit:

"Verónica". Alonso Garcés Galería, Bogotá.

2004

After 14 years she leaves her curator of art and history collections position at the Museo Nacional de Colombia.

Individual exhibit:

"La imagen instantánea I". Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá.

Collective exhibits:

"Inverted utopias". The Museum of Fine Arts, Houston.

"Arte sobre arte". Suramericana, Medellín.

2005

Collective exhibits:

"Del taller al coleccionista". Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

"Arte en canvas". Alonso Garcés Galería, Bogotá.

"Dibujo". Galería 106, Bogotá.

"Otras miradas / Other glances". Traveling exhibit. Ministry of Foreign Relations, Bogotá.

2006

The artist remembers how in a trip to Italy, in front a religious scene painted by Giotto, Urbano, her husband, comments how the crying mother kneeling over Christ resembles an eagle.

Later on she begins working her series of mourning inconsolable crying mothers over the lifeless bodies.

"Like that, in a dozen paintings, González presents to us an equal number of women clutching 'fiercely' to those men that as it seems and after following the Italian painter, have been sacrificed. Or simply, no. The title of the series can be read outside the codes of the Euro centric art history, and then

in a popular and soap opera context –dictated by those beautiful warm colors and the close-up avoiding any trace of blood, in those square formats as a tv set- that goes from victim to murderer while the woman begs trying to avoid his departure. In any of both cases the man seems already absent. Like if he was already gone. And in any of both cases the woman has lost control, for love".

In the meantime, the recurrent image of both men carrying dead human bodies in plastic bags, cloths or sacks supported on a beam, will be more frequent and it will be an iconic image, which in nine variations will cover the graves of the niches –not in use anymore- of a cemetery in Bogotá.

She is awarded the Premio Vida y Obra (Life and Work Prize) by the Ministry of Culture of Colombia.

Individual exhibits:

"Donde la misma claridad es sombra". Alonso Garcés Galería, Bogotá.

"Vistahermosa". Galería de La Oficina, Medellín.

2007

Parting from this photograph taken by journalist Álvaro Sierra, Beatriz González will develop the iconic image of a saint.

2008

Beatriz González talks about her piece Ondas de Rancho Grande (Waves of Rancho Grande):

"The subject is the story of Yolanda Izquierdo, a 43 year old peasant leader who was murdered at two in the afternoon on January 31, 2007. Yolanda lived on lot 2 of Rancho Grande, a populus neighborhood in Montería. "In the past months she led the restitution of hundreds of hectares of the farm Las Tangas for 863 families. She also cooperated with organizations of missing family members. An order from above dispos-

sesses the peasants of the land granted in a so called agricultural reform planned in 1991 by the leaders of the paramilitary.

Ondas de Rancho Grande is a memory strategy project. Mourning processes among them, the rites and the journalistic notes irradiate waves like if it were a circular story. The picture used for this work was the one taken by Alvaro Sierra where Yolanda proudly shows the grid of the Promised Land she is going to recover".

The Tate Gallery of London acquires the *La última mesa* (Last Meal) (1970).

Individual exhibit:

"Ondas de Rancho Grande". Galería Sextante, Bogotá.

Collective exhibit:

"Transmisiones. XLI Salón nacional de Artistas". Bogotá, 2008

"Ondas de Rancho Grande". 41 Salón Nacional de Artistas, Bogotá.

2009

"The artists have been working for some time the memory subject. Memory is not commitment. Memory is ethics. The state of the niches was deplorable. Apparently there was no will on behalf of the Capital District to keep them. There was a population that wandered in the space: men, cats, doves, snakes. There were sorcery sessions; doves were strangled in diabolic sessions. There cook outs. It was no man land. What Andreas Huyssen said was becoming real: "memory rights can be manipulated to forget", "memory is in danger".

When the niches were used to place human remains, mourners would visit them and would make a ceremony transcending time and space: they placed flowers, recited prayers, called their names out loud, they washed the head-

stones with water. Without the human remains they were relieved of their mission, empty, no ceremonies, and no visitors. However the aura of thousands of persons who had rested there existed.

One night, walking in front of the abandoned and ruined niches I remembered some small marble headstones I painted with the theme of the carriers in 2006 and a cloth of 12 meters long by 40 cms. in width in which pairs of persons transporting cadavers appeared. So I thought ¿why not convert each of these figures into an inscription repeat innumerable times on the headstones in order for them to act as an epitaph?. My initial intent was to recover the aura and seal it with a headstone, in an artistic piece.

The niches at the Central Cemetery in Bogotá made me reflect on my view of the national events.

The piece I proposed is inspired in the ephemeral nature of the media. They are first hand witnesses of the events the country has lived in the last fifty years. ¿What happens that their testimonies so important do not endure and are not set in memory? It might be the lack of repetition, of insistence. It could be the immediacy of the media what impedes to create icons. The art piece establishes a pause. Iconizes".

The Museum of Modern Art of New York acquires the piece *Canción de cuna* (Baby rhymes) (1970).

Individual exhibit:

"Carta Furtiva". Alonso Garcés Galería, Bogotá.

2010

Fifteen drawing of the Turbay series are acquired by the Museum of Modern Art of New York, MOMA.

The documentary maker Diego García Moreno, films *Por qué llora si ya reí* (why do you cry if I already laughed),

movie documenting the process of the making of *Auras Anónimas* (Anonymous Auras) at the niches in the Central Cemetery in Bogotá, establishing a parallel with the artist's life and her long relationship with death.

Individual exhibit:

"Sin Fin". Alonso Garcés Galería, Bogotá.

2011

Individual exhibit:

"Beatriz González: la comedia y la tragedia. Retrospectiva 1948 - 2010". Museo de Arte Moderno, Medellín.

Collective exhibit:

"I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing." Galerías de dibujo Paul J. Sachs. Museo de Arte Moderno, New York

Within the institutional exchange programs, The Museo de Arte Moderno of Buenos Aires - Fundación Constantini and the Museo de Bellas Artes de Houston MFAH share their collections, shipping more than 14 pieces representative of the modern art and contemporary panorama in Latin America. In this exchange, the MFAH lends the piece *Gratia Plena* to be exhibited at the Museum in Buenos Aires.

LISTADO DE OBRAS
work list

1. Retrato de la niña Mallarino Dávila. 1948
Pastel sobre papel
28.6 x 24.5 cms.
Colección particular

2. Cabeza de mujer. 1960
Carboncillo sobre papel
63 x 48.5 cms.
Colección particular

3. Cabeza. 1960
Carboncillo sobre papel
63. 5 x 48 cms.
Colección particular

4. Lizelote. 1961
Témpera sobre papel
59.5 x 44.6 cms.
Colección particular

5. Estudio de clase con Juan Antonio Roda. 1962
Óleo sobre lienzo
93 x 70.5 cms.
Colección particular

6. Versión de la rendición de Breda N°4. 1962
Óleo sobre lienzo
101.9 x 69.8 cms.
Colección Universidad de los Andes

7. Versión de la rendición de Breda N°3. 1962
Óleo sobre lienzo
50 x 100 cms.
Colección particular

8. Manzana (1). 1962
Óleo sobre cartón
51.5 x 31.5 cms.
Colección particular

9. Fragmento de la rendición de Breda. 1963
Óleo sobre lienzo
70 x 110 cms.
Colección particular

10. Encajera negativa. 1963
Óleo sobre lienzo
80 x 70 cms.
Colección particular

11. Encajera almanaque Pielroja. 1964
Óleo sobre lienzo
100 x 85 cms.
Colección particular

12. Vermeeriana asomada al paisaje. 1964
Óleo sobre lienzo
90 x 100 cms.
Colección particular

13. Encajera en la noche de la rendición de Breda. 1964
Óleo sobre lienzo
100 x 85 cms.
Colección Suramericana S.A.

14. Encajera cinematográfica. 1965
Óleo sobre lienzo
80 x 90 cms.
Colección particular

15. Vermeeriana sentada. 1964
Óleo sobre lienzo
85 x 100 cms.
Colección particular

16. Los suicidas del Sisga N°1. 1965
Óleo sobre lienzo
120 x 100 cms.
Colección particular

17. Los suicidas del Sisga N°2. 1965
Óleo sobre lienzo
120 x 100 cms.
Colección Museo de Arte Moderno La Tertulia

18. Los suicidas del Sisga N°3. 1965
Óleo sobre lienzo
100 x 85 cms.
Colección Museo Nacional de Colombia

19. Niña turca. 1965
Óleo sobre lienzo
100 x 85 cms.
Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá

20. Estirpe. 1967
Óleo sobre tela
92 x 107 cms.
Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá

21. Calarcá. 1967
Óleo sobre lienzo
110 x 130 cms.
Colección particular

22. Ánimas benditas. 1967
Óleo sobre lienzo
120 x 100 cms.
Colección particular

23. Posdata. 1968
Óleo sobre tela
80 x 70 cms.
Colección particular

24. Ay Jerusalem, Jerusalem! 1969
Esmalte sobre lámina de metal
100 x 120 cms.
Colección particular

25. Naturaleza viva N°1. 1969
Óleo sobre tela
100 x 120 cms.
Colección particular

26. Autorretrato Propal. 1969
Óleo y papel sobre tela
80 x 70 cms.
Colección Carvajal pulpa y papel S.A.

27. Apuntes para la historia extensa N°1 (Reproducción). 1967
Esmalte sobre lámina de metal

28. Apuntes para la historia extensa N°2 (Reproducción). 1967
Esmalte sobre lámina de metal

29. Antonia Santos Sesquicentenario. 1969
Esmalte sobre lámina de metal
80 cms. de diámetro
Colección particular

30. La caza in situ. 1976
Esmalte sobre lámina de metal

50 x 220 cms.
Colección particular

31. Billares Bochica. 1980
Acrílico sobre tela
120 x 230 cms.
Colección particular

32. Naturaleza casi muerta. 1971
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble metálico
125 x 125 x 95 cms.
Colección Museo de Arte Moderno de
Bogotá

33. Naturaleza mesa viva. 1971
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble metálico
111 x 131 x 75 cms.
Colección particular

34. Saluti di San Pietro. Trisagio. 1971
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble metálico
38 x 38 x 62 cms. Cada uno.
Colección MAMM

35. Gardel. 1972
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble metálico
38 x 38 x 62 cms.
Colección particular

36. La muerte del justo. 1973
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble metálico
118 x 179.5 x 90 cms.
Colección particular

37. La muerte del pecador. 1973
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble metálico
120 x 180 x 90 cms.
Colección particular

38. Los jugadores de cartas. Homenaje a
Cezanne. 1973
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble de madera.
100 x 160 x 84 cms.
Colección Museo de Arte Moderno

Ramírez Villamizar.

39. Nací en Florencia y tenía 26 años
cuando fue pintado mi retrato (esta frase
pronunciada en una voz dulce y baja).
1974
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble de madera
200 x 96 x 24 cms.
Colección particular

40. Santa copia. 1974
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en mueble de madera
140 x 150 x 50 cms.
Colección particular

41. Klunk. 1974
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en objeto metálico
Diámetro: 15 cms. Altura: 4 cms.
Colección particular.

42. Mesa Braque. 1975
Esmalte sobre lámina de madeflex ensam-
blada en mueble de madera
Diámetro: 59 cms. Altura: 37 cms.
Colección particular.

43. Platón Degas. 1975
Diámetro: 70 cms. Altura: 20 cms.
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en objeto metálico
Colección Museo de Arte Moderno la
Tertulia

44. Le choux-choux de Chardin. 1975
Esmalte sobre lámina de metal ensam-
blada en objeto de mimbre
31 x 41 x 40 cms.
Colección particular

45. Vive la France! 1975
Esmalte sobre lámina de madeflex ensam-
blada en objeto de madera y cuero
Diámetro: 80 cms. Altura: 40 cms.
Colección particular.

46. Los bombones de Renoir. 1976
Esmalte sobre lámina de madeflex ensam-
blada en objeto de cerámica

12 x 17 x 14 cms.
Colección particular.

47. Boticelli wash and wear. 1976
Acrílico sobre toalla
300 x 100 x 10 cms.
Colección particular.

48. Viva España. 1976
Esmalte sobre objeto de cerámica
27 x 20 x 6 cms.
Colección particular.

49. 10 metros de Renoir. 1977
Óleo sobre papel entelado
Colección particular

50. Telón de la móvil y cambiante natu-
raleza. 1978
Acrílico sobre tela
600 x 1100 cms.
Colección particular

51. Mural para fábrica socialista. 1981
Esmalte sobre tablex
224 x 1220 cms.
Colección Museo de Arte - Universidad
Nacional de Colombia

52. Túmulo funerario para soldados
bachilleres. 1985. Vinilo sobre materos de
barro e imagen de cemento
177 x 31 x 31 cms.
Colección particular

53. Todo artista tiene su época dorada.
1985
Esmalte sobre matero de barro
224 x 38 x 32 cms.
Colección particular

54. Ángel custodio de Popallanta. 1985
Esmalte sobre llantas de caucho e imagen
de yeso
Altura: 210 cms. Diámetro: 54 cms.
Colección particular

55. Villa María. 1985
Esmalte sintético sobre materos de barro
99 x 23 x 20 cms.
Colección particular

56. Televisor en color. 1980
Esmalte sobre televisor
44.5 x 61.5 x 33 cms.
Colección particular

57. Decoración de interiores
Serigrafía sobre tela
300 x 1400 cms.
Colección particular

58. Zócalo de la comedia. 1983
Tipografía sobre papel
100 x 70 cms.
Colección particular

59. Zócalo de la tragedia. 1983
Tipografía sobre papel
100 x 70 cms.
Colección particular

60. Estudio para decoración de interiores.
1981. Témpera sobre heliograbado colo-
reado. 23 x 33 cms.
Colección particular

61. Turbay. 1980
Tinta sobre papel
15 x 22 cms.
Colección particular

62. Turbay. 1981
Tinta y témpera sobre papel
22 x 15.4 cms.
Colección particular

63. Turbay. 1981
Lápiz sobre papel
Colección particular

64. Boceto para mural del Congreso.
1981
Tinta sobre papel
Colección particular

65. Bandas presidenciales. s.f.
Dibujo sobre papel
Colección particular

66. Turbay. s.f.
Dibujo sobre papel

22 x 15 cms.
Colección particular

67. Turbay. 1979
Lápiz sobre papel
15 x 22 cms.
Colección particular

68. Planchas del Zócalo de la tragedia y de
la comedia. s.f.
Placas de madera y metal
100 x 60 cms.
Colección particular

69. Plumario colombiano. 1983
Serigrafía sobre papel
50 x 5000 cms.
Colección Museo Nacional de Colombia

70. Señor presidente, qué honor estar con
usted en este momento histórico. 1986
Pastel y carboncillo sobre papel
150 x 150 cms.
Colección Museo Universitario de la
Universidad de Antioquia

71. Señor presidente, qué honor estar con
usted en este momento histórico. 1987
Óleo sobre papel
150 x 150 cms.
Colección particular

72. Los Papagayos. 1986
Pastel sobre papel
35 x 150 cms.
Colección particular

73. Los Papagayos. 1986 - 1987
Óleo sobre papel
75 x 1200 cms.
Colección particular

74. El políptico de Lucho I. Apoteosis.
1988
Óleo sobre papel
150 x 150 cms.
Colección Seguros Bolívar

75. El políptico de Lucho IV. Los padres.
1988
Óleo sobre papel

73 x 115 cms.
Colección particular

76. El políptico de Lucho VIII. El des-
tino. 1988
Óleo sobre papel
75 x 60 cms.
Colección particular

77. El políptico de Lucho VII. La parca.
1988
Óleo sobre papel
78 x 64 cms.
Colección particular

78. Apocalipsis camuflado. 1989
Óleo sobre papel
150 x 150 cms.
Colección particular

79. Una golondrina no hace verano. 1992
Óleo sobre tela
113 x 180 cms.
Colección particular

80. La corriente. 1992
Óleo sobre tela
75 x 150 cms.
Colección particular

81. La pesca milagrosa. 1992
Óleo sobre tela
75 x 150 cms.
Colección Museo de Arte Moderno de
Barranquilla

82. Galán. 1992
Óleo sobre papel
69 x 69 cms.
Colección particular

83. 1/500. 1992
Serigrafía sobre papel
20 x 28 cms.
Colección particular

84. Estudio para 1/500. 1992
Óleo sobre tela
150 x 150 cms.
Colección Suramericana S.A.

85. Remero. 1992
Carboncillo sobre papel
146.5 x 143.5 cms.
Colección particular

86. Tapen, tapen. 1994
Óleo sobre tela
150 x 150 cms.
Colección Banco de la República

87. Contrapaeces. 1996
Óleo sobre tela
150 x 150 cms.
Colección Museo de Antioquia

88. El silencio. 1997
Óleo sobre tela
160 x 45 cms.
Colección particular

89. Autorretrato desnuda llorando. 1997
Óleo sobre tela
160 x 45 cms.
Colección particular

90. El paraíso. 1997
Óleo sobre tela
161 x 45 cms.
Colección particular

91. Máteme a mí que yo ya viví. 1997
Óleo sobre tela
160 x 90 cms.
Colección particular

92. Autorretrato llorando 3. 1997
Óleo sobre lienzo
17.5 x 17.5 cm
Colección particular

93. Las Delicias. 1996 - 1999
Óleo y carboncillo sobre tela
Colección particular

94. Las Delicias. 1996 - 1999
Óleo sobre tela
Colección particular

95. Las Delicias. 1996 - 1999
Óleo sobre tela
Colección particular

96. Las Delicias. 1997
Carbón y pastel sobre lienzo
24 x 24 cms.
Colección particular

97. Todos murieron carbonizados. 1999
Carboncillo sobre tela
23 x 430 cms.
Colección particular

98. Buscador. 2000
Óleo sobre tela
150 x 150 cms.
Colección particular

99. Empalizada. 2000
Óleo sobre tela
150 x 150 cms.
Colección particular

100. Dolores. 2000
Óleo sobre tela
150 x 150 cms.
Colección particular

101. Predicadores N°2. 2000
Óleo sobre tela
80 x 52 cms.
Colección particular

102. Predicadores N°3. 2001
Serigrafía sobre papel
199 x 51.5 cms.
Colección Museo de Antioquia

103. Verónica N°2. 2003
Óleo sobre tela
30 x 30 cms.
Colección particular

104. Verónica N°5. 2003
Óleo sobre tela
30 x 30 cms.
Colección particular

105. Mascarilla. 2003
Múltiple en poliuretano
Colección particular
106. Mascarilla. 2003
Vaciado en yeso

Colección particular

107. Décima Piedad. 2005
Óleo sobre tela
45 x 45 cms.
Colección particular

108. Piedad 3. 2006
Carboncillo y pastel sobre lienzo
30 x 42 cms.
Colección particular

109. Piedad original. 2005
Óleo sobre tela
150 x 150 cms.
Colección particular

110. Carguero. 2006
Carboncillo y sanguina sobre papel
25 x 30 cms.
Colección particular

111. Carguero. 2006
Carboncillo sobre papel
28 x 35.5 cms.
Colección particular

112. Carguero. 2006
Carboncillo y sanguina sobre papel
28 x 35 cms.
Colección particular

113. Carguero N°5. 2006
Sanguina sobre papel
28 x 35.5 cms.
Colección particular

114. Boceto de Vistahermosa. 2006
Carboncillo sobre lienzo
24 x 822 cms.
Colección particular

115. Domingo de Resurrección: Puerto Triunfo. 2006
Carboncillo y sanguina sobre papel
53 x 99.6 cms.
Colección particular

116. Voy desapareciendo como sombra que se alarga (Salmos / 109. 23). 2008
Óleo sobre tela

145 x 55 cms.
Colección particular

117. Yolanda Izquierdo con libreta de apuntes. 2008
Óleo sobre tela
32 x 24 cms.
Colección particular

118. Yolanda en los altares. 2009
Óleo sobre tela
180 x 90 cms.
Colección particular

119. Yolanda con horizonte rosa. 2009
Óleo sobre tela
27 x 23 cms.
Colección particular

120. Ceremonia de la caja. 2010
Óleo sobre tela
100 x 180 cms.
Colección particular

121. Cada uno con su ofrenda III
Óleo sobre tela
27 x 23 cms.
Colección particular

122. Ceremonia de la caja II. 2010
Óleo sobre tela
27.5 x 23.5 cms.
Colección particular

123. Cada uno con su ofrenda I. 2010
Óleo sobre tela
27 x 23 cms.
Colección particular

124. Serie ensayo sinfin. 2010
Serigrafía sobre tela
50 x 4000 cms.
Colección particular

125. La caja en la caja. 2010
Óleo y esmalte sobre mueble TV
Colección particular

126. Retrato de Rembrandt. 1966
Punta seca sobre papel
32.5 x 25 cms.

Colección particular

127. Niña Johnson. 1966
Punta seca sobre papel
32.4 x 24.7 cms.
Colección particular

128. Lo que les sucedería a las holandesas por querer tanto a los perros. 1966
Punta seca sobre papel
24 x 32.5 cms.
Colección particular

129. Si Mónica muere tendrá que enterarla el gobierno francés, a escondidas. 1967
Tinta sobre papel
27 x 18 cms.
Colección particular

130. El esclavo marido en los días de su matrimonio. 1966
Tinta sobre papel
25 x 30 cms.
Colección particular

131. María del Pilar Neira, víctima de un tendero. 1966
Tinta sobre papel
44 x 54 cms.
Colección particular

132. Beatrix y Claus N°3. 1966
Tinta/papel
30 x 24 cms.
Colección particular

133. Yubilí. 1979
Lápiz sobre papel mantequilla
100.4 x 70.1 cms.
Colección particular

134. Apuntes para la historia extensa N°1. 1968
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla sobre heliograbado
34.9 x 24.8 cms.
Colección particular
135. Boceto para la historia extensa. 1967

Tinta china sobre papel
24 x 34 cms.
Colección particular

136. Harakiri en plena calle. 1970
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
34.3 x 30.4 cms.
Colección particular

137. Asesinada mujer en hospedaje. No ha sido posible identificarla. 1969
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
21.2 x 23.4 cms.
Colección particular

138. Oh mamacita!!. 1969
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
26.3 x 20 cms.
Colección particular

139. La gráfica de Amparito muestra la forma como fue hallado el cadáver del desafortunado anciano Catalino Díaz Izquierdo. 1969
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
20.5 x 25 cms.
Colección particular

140. Veterano de Corea mata a la suegra, a la esposa y luego se suicida. 1967-1968
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
25 x 35 cms.
Colección particular

141. Tragedia pasional N°3. 1968
Heliograbado coloreado a mano con marcador
19 x 29 cms.
Colección particular

142. Tragedia pasional; ex cabo da muerte a la esposa de su amigo y luego se suicida. 1967
Tinta sobre papel mantequilla
43.5 x 53.5 cms.
Colección particular

143. Caracas abril-68. 1970
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
32.5 x 23 cms.
Colección particular

144. Bomberos fatigados después de intenso incendio. 1970
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla / heliograbado sobre papel
28,8 x 38,6 cms.
Colección particular

145. Todelar irá a Biafra llevando el corazón colombiano. 1970
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
29,5 x 35 cms.
Colección particular

146. Gimnasio Bacatá. 1968
Tinta sobre papel mantequilla
24,5 x 33 cms.
Colección particular

147. Gimnasio Bocachica. 1969
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
25 x 14 cms.
Colección particular

148. El jaguar colombiano. 1969
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
23,5 x 25,7 cms.
Colección particular

149. Sólo 10 minutos diarios. 1970
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla
25,7 x 34,8 cm
Colección particular

150. Cúrese las amígdalas sin operación. 1969
Dibujo en tinta sobre papel mantequilla y heliograbado sobre papel.
25 x 20,4 cms.
Colección particular

151. Ya llegó la fecha. 1977
Serigrafía sobre papel
65,3 x 83 cms.
Colección particular

152. Ya llegó la fecha N°2. 1979
Serigrafía sobre papel
100 x 74,4 cms.
Colección particular

153. Jackeline Oasis. 1975
Serigrafía sobre papel
54,5 x 50,5 cms.
Colección particular

154. La actualidad ilustrada. 1974
Serigrafía sobre papel
65 x 70 cm
Colección particular

155. La iglesia está en peligro. 1976
Serigrafía sobre papel
61 x 61 cms.
Colección particular

156. Viva México. 1979
Serigrafía sobre papel
102 x 72 cms.
Colección particular

157. La bienal de artes gráficas. 1978
Serigrafía con esmalte sobre papel.
22 x 15 cms.
Colección particular

158. Mora en leche. 1978
Serigrafía con esmalte sobre papel.
35 x 50 cms.
Colección particular

159. Yubilí. 1978
Serigrafía sobre papel
100 x 70 cms.
Colección particular

160. Rebuscadores. 1999
Carboncillo y pastel sobre tela
120 x 205 cms.
Colección Fondo Cultural Cafetero

161. Palaciegos. 1991
Carboncillo y pastel sobre tela
133 x 90 cms.
Colección particular

162. Minimina. 2010
Carboncillo y sanguina sobre papel
203 x 80,8 cms.
Colección particular

163. Yolanda Izquierdo como peregrino I, II, III y IV. 2008

Pastel sobre papel hecho a mano
48,5 x 32,5 cms. Cada uno
Colección particular

164. Boceto de El ahogado. 1991
Sanguina sobre papel
70 x 90 cms.
Colección particular

165. Retratos mudos. 1990
Carboncillo sobre papel
75 x 200 cms.
Colección Museo Nacional de Colombia

166. Retratos mudos. 1990
Óleo sobre papel
75 x 200 cms.
Colección Banco de la República

167. Boceto de En familia. 1995
Sanguina sobre papel
81,5 x 64 cms.
Colección particular

168. Boceto de dolores. 2000
Sanguina sobre papel
111 x 108 cms.
Colección particular

169. Boceto de Domingo de Resurrección: Puerto Triunfo. 2006
Carboncillo y sanguina sobre papel
57,5 x 110 cms.
Colección particular

170. Domingo de Resurrección: La Caucana. 2006
Óleo sobre papel
45 x 45 cms.
Colección particular

171. Boceto de Tensión. 1988
Carboncillo y sanguina sobre papel
50 x 35 cms.
Colección particular

172. Bachué. 1988
Sanguina sobre papel
50 x 35 cms.
Colección particular

173. Niña Johnson N°3. 1965

Pastel sobre papel

100 x 70 cms.

Colección particular

174. Lápida de El Pedregal. 1981

Aguatinta y aguafuerte sobre papel

99.3 x 70 cms.

Colección Museo de Antioquia

175. Cuaderno de Vistahermosa. 2006

Tinta de sello sobre papel

24 x 17.5 x 1 cms.

Colección particular

176. Diario de Guernica

Tinta y lápiz sobre papel

Colección particular

177. Dibujo explicativo de La constituyente. s.f.

Tinta sobre papel mantequilla

178. Auras anónimas. 2008-2009

Registro de la instalación en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá

Colección particular

179. Carguero a la luz. 2008

Carboncillo sobre papel

150 x 50 cms.

Colección particular

180. Carguero a la sombra. 2008

Sanguina sobre papel

150 x 50 cms.

Colección particular

181. Epílogo de la caja. 2010.

Óleo sobre tela.

100 x 180 cms.

Colección particular

182. El Políptico de Lucho II. Lucho y

Maripaz

150 x 75 cms.

Colección particular

183. El políptico de Lucho III. Los trofeos. 150 x 75 cms.

Colección particular, Bogotá

184. La última mesa. 1970.

Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble metálico.

105 x 205 x 75 cms.

Colección Tate Gallery, Londres

185. Mutis por el foro. 1973.

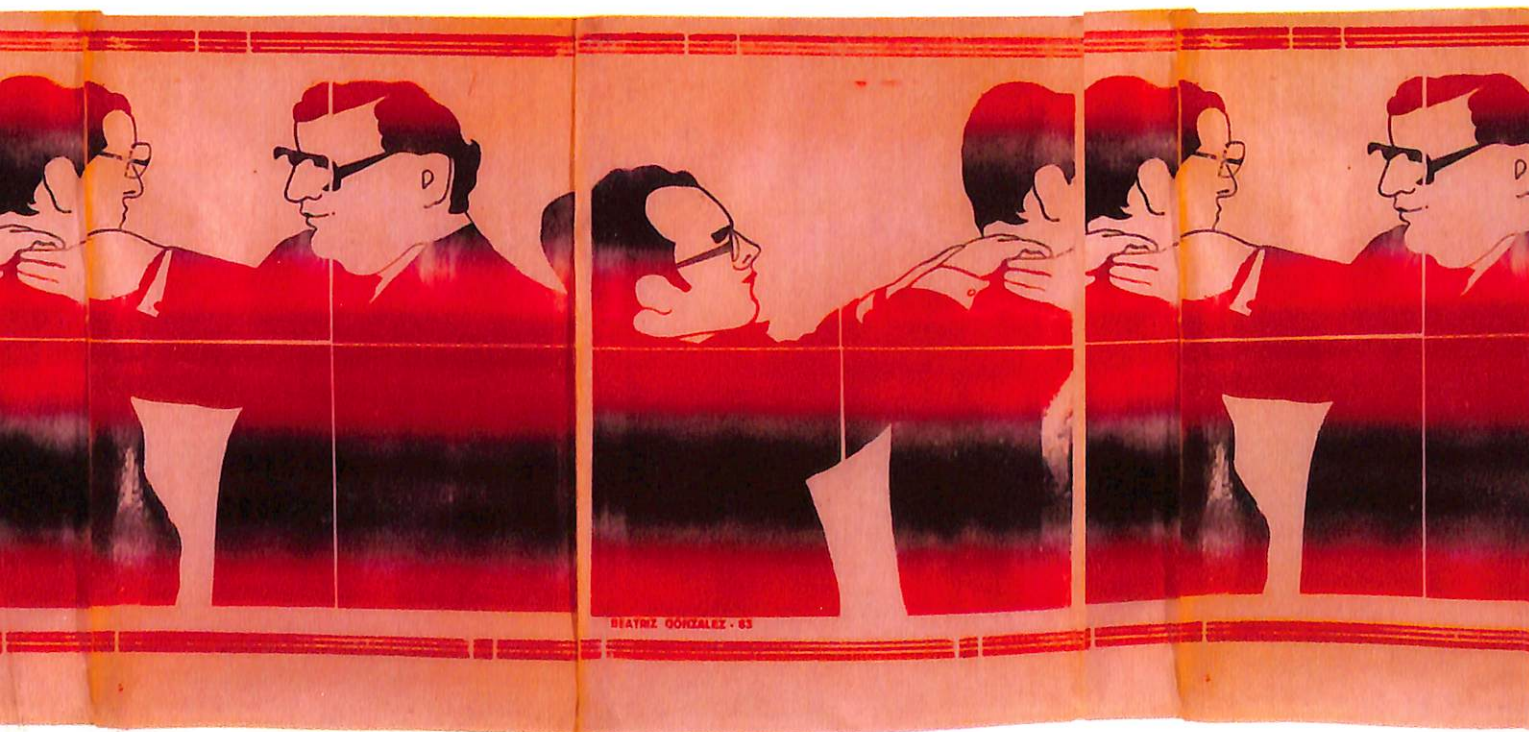
Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble metálico.

120 x 205 x 90 cms.

Colección The Museum of fine arts, Houston







BEATRIZ GÓNGALEZ - 83

